anxa
87-B
25959

ANGELO OTTOLINI

IL SANTUARIO DI SARONNO

CON PREFAZIONE
DI
FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

IL SANTUARIO DI SARONNO

Esterno del Santuario

ANGELO OTTOLINI

IL SANTUARIO DI SARONNO

CON PREFAZIONE

di

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

SARONNO
Tip. Cart. F.lli Benzoni
1910.

ANGELO OTTOLINI

IL SANTUARIO
DI SARONNO

CON PREFAZIONE

di

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI

SARONNO
Tip. Coop. P.lo Bagnoli
1920

PREFAZIONE

Il Santuario di Saronno rappresenta una delle tappe più luminose nel cammino dell'arte lombarda. Per quel che riguarda la magia del colorito e la virtuosità della composizione, può anzi considerarsi come la più elevata espressione della scuola locale.

Il Luini e Gaudenzio Ferrari sembran gareggiare per rivestire le pareti del Santuario delle più nobili e più attraenti scene: l'uno svolvendo i fatti sacri, tramandati dalla pia tradizione e ravvivandoli di nuova e sana genialità; l'altro, audace e sicuro della tecnica quant'altri mai, ideando la più colossale e gaia fantasmagoria celeste che si fosse ancor veduta in Lombardia. Gaudenzio Ferrari, rappresentando sulla cupola quella meravigliosa teoria d'angioli suonanti tutti gli strumenti che la più varia e

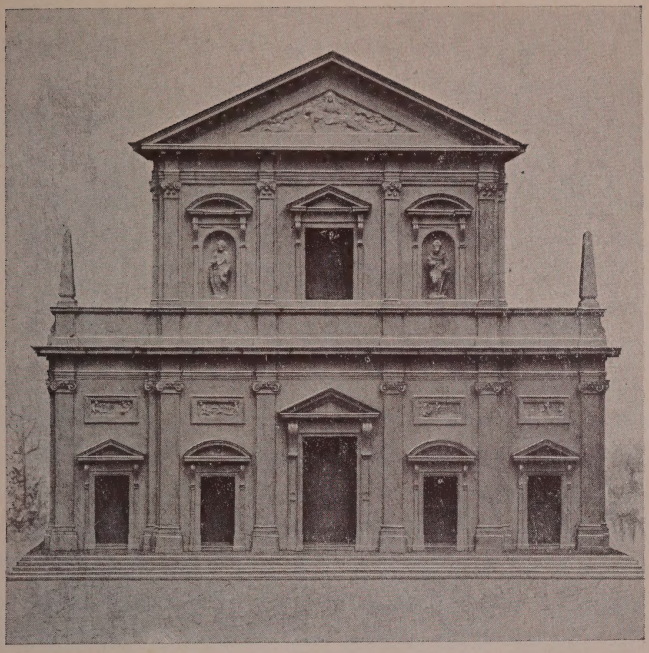
festosa melomania dei tempi antichi e moderni abbia inventato, ha veramente creato il capolavoro, perchè non v' è traccia degna di confronto nell' arte che lo precede alla quale egli possa essersi ispirato: nè d' altra parte i rapporti, che altri vide, fra quella meravigliosa cupola e l' altra più famosa e ben diversamente ideata e dipinta, del Correggio, sussistono. Si pensi alla piacente ma timida orchestra celeste dipinta dal dolce Bergognone a render più gaia la rigida e tradizionale scena dell' Incoronazione nell' abside di San Simpicliano e si vedrà in che consista l' audacia di Gaudenzio che nell' alta Italia fu raggiunta di rado, in Lombardia mai.

Eppure il Santuario che così meravigliosa opera accoglie in una veste di forme architettoniche fra le più attraenti della regione, era fino a poco tempo fa dimenticato e trascurato. Prima dei recenti restauri il tetto non era sufficiente riparo alle intemperie; le pareti ammuffivano qua e là sugli affreschi del cinquecento; l' intonaco dipinto cadeva dall' alto sul presbitero al punto che i fedeli non potevan più sostare, pregando, all' altare. Al nostro grido d' allarme allora e dopo, altri ne dovetter seguire più autorevoli perchè a serii restauri si pose mano e governo, fabbriceria e cittadini s' interessarono e contribuirono ai lavori. Un' augusta ammiratrice del Santuario, che venendo da Milano o da

Monza, era solita sostare quasi ogni volta per ammirare quella meravigliosa opera d'arte se ne interessò; un valente fotografo, la popolarizzò, con una ricca serie di particolari. Il periodo troppo lungo e dannoso di incuria e di silenzio era finito.

La dotta pubblicazione illustrativa del Prof. Angelo Ottolini viene dunque in buon punto. Le sue diligenti ricerche per raccogliere, in forma divulgativa, le notizie della terra e del suo bel Santuario colmano davvero una lacuna: ed è bello che, una volta tanto, la pubblicazione sia opera di uno studioso non dell'arte antica, o non di questa soltanto. La monografia che n'è uscita, anche se qua e là potrà sembrare a qualche rigido critico d'arte troppo lirica e ammirativa, ha così una forma di schietta e sana ammirazione incondizionata per l'opera d'arte che, dato il genere dello scritto, le gioverà più che nuocerle. E a noi non rimane che augurarle il successo che certamente non mancherà presso tutti quanti pensano che dell'arte non possa scriversi che con amore e con entusiasmo.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.



Chiesa Parrocchiale

IL BORGO DI SARONNO

Il borgo di Saronno, noto per il celebre santuario della Beata Vergine de' Miracoli, non ha una storia propria, nè ha un fatto importante e caratteristico che lo distingua dalle innumerevoli borgate cresciute e ampliate nell'ampio lombardo piano. La sua origine si perde in numerosi meandri, in oscuri ipogei, e le pazienti indagini di eruditi e di volonterosi ricercatori fra vecchie carte smunte dal tempo edace non sono valse nè varranno forse a sbrogliare l'intricata matassa e a dirci come sia sorto e donde abbia preso nome. Il quale potrebbe derivare da una famiglia quì anticamente stanziatasi come anche dalla sede ultima lasciata da un popolo nomade che si stabilì poi nelle terre dell'attuale Saronno.

La toponomastica, più dei caratteri etnici differenziali, che a distanza di tempo illanguidiscono e scompaiono attraverso le varie unioni, potrebbe in simili indagini portare qualche luce e contributo. Ma, se dalle terminazioni de' nomi è lecito dedurre il popolo che primo ha abitato una data plaga, dobbiamo constatare che vari popoli o varie famiglie d' uno stesso popolo sono passate su questo territorio lasciando traccia nella desinenza comune. Quindi i molteplici paesi che terminano in *onno* come Saronno, Caronno dovrebbero avere una comune origine come Bollate, Garbagnate, Locate, Mozzate ecc.

Certo, su questo territorio alluvionale e maremmoso risanato solo al tempo di Emilio Scauro, passarono moltissime orde di barbari e tutte debbono aver lasciato qualche impronta. Non è improbabile che paesi anche vicini e vicinissimi abbiano origine diversa dacchè fu percorso da Pelasgi, Liguri, Galli, Umbri, Etruschi e Greci. È però da escludere in modo assoluto che Saronno sia d' origine greca, poichè se nei tempi che seguirono la guerra di Troia, dopo le prime reazioni dell' Europa giovane contro l' Asia ricca e civile, tribù elleniche cacciate dall' incessante rivoluzione della madre patria sbarcarono sulle coste dell' Italia meridionale e si stanziarono anche nella settentrionale, non si poterono quivi consolidare perchè avesser modo di fondar colonie, e la loro dominazione fu troppo effimera: nè gli *Statelliates*, che secondo alcuni, (1) diedero origine a

(1) ATTILIO BRICCHI - *Illustrazione di Lombardia Saronno* N. 5-6 Milano 1909.

Saronno qualche secolo avanti Cristo, furon greci, ma popoli di Liguria stanziati tra l' Appennino e il sonante Tanaro; nè da una corrispondenza di nomi si deve arguire che sia d' origine ebraica e che la popolazione ritenga quei caratteri etnici che la distingue e la diversifica dalle innumerevoli famiglie sparse su tutto il globo. Esclusa l' ipotesi dell' origine ebraica (1), che non ha serietà di fondamento nè è convalidata da alcun fatto, e la greca, quantunque i greci ne' tempi remotissimi, passato l' Appennino, abbiano tenuta la valle del Po fino alle Alpi, noi propendiamo a credere, come Tito Livio avverte, - l. V., c. 19, - che queste contrade sieno state abitate da colonie galliche di Biturigi, Arverni, Senoni, Edui, Ambarri, Carnuti, Aulerci che riunite dal forte Belloveso superarono le Alpi, sconfissero non lontano dal Ticino il popolo de' Tusci e fondarono la città di Milano: in seguito le colonie dei Cenomani guidate da Elitovio, respinsero i Liguri e si stanziarono a Brescia e a Verona, quindi scacciati dalle spiaggie del Po fino all' Esino gli Etruschi e gli Umbri, tutta la plaga fu abitata da Galli e ogni avanzo di primitiva dominazione venne distrutto.

---

(1) È sostenuta da SALVATORE VITALI *Teatro Trionfale della Città di Milano.*

Il MARINONI - *De orig. urbis* fa risalire Saronno nientemeno che al tempo di Giano.

Il BONFRERIO in *onomastico urbium s. scrip. Saron* interpreta paese fecondo, dimentico che la forma primitiva è Seron e potrebbe avere la stessa etimologia di Seregno.

Non è improbabile che anche Saronno debba la sua origine a questo popolo che ha esercitato grandissima influenza sui destini di Roma e dell'Italia intera, e che, avendo dominato su un territorio divenuto per lunga consuetudine suo proprio, abbia fondato varie borgate, rimaste senza storia, o meglio borgate che hanno una storia intrecciata e confusa con quella delle città principali.

Nessuna traccia dei popoli che primi l'abitarono. Solo qualche rudero attesta la dominazione romana, ma i documenti scritti non cominciano a parlare che nel secolo ottavo. Sull' angolo della chiesa di San Francesco si vede un'ara, che serviva ad un idolo, sulla quale leggevasi e si legge tuttavia attraverso la calce che nasconde i caratteri: *Quintus Cassius Mercator Deis Deabus.*

Nell' anno 1746, si scoperse un avello fatto di pietra molare e diligentemente chiuso, con entro alcune ossa, una ampolla di vetro con untuosità balsamica ed una lucerna ingegnosamente lavorata sul cui rovescio era impresso: *Fortis.* Nel 1832, mentre si lavorava per estirpare un bosco, si rinvennero più di venti urne in terra cotta, sulle quali erano impressi vari segni; dentro vi erano delle ossa e in ogni urna cinereria un' ampolla di vetro a doppio manico e un piccolo vaso in terra cotta con sostanza untuosa divenuta nera e secca.

Nulla di certo sappiamo fino al sorgere delle signorie e dei principati. Nel secolo decimoterzo Saronno fu infeudato nella famiglia Visconti e nel successivo, anno 1355, Mat-

Chiesa S. Francesco

teo II edificò un castello (1) con forte rocca in quella parte che serve di mercato pel bestiame, ancora detto Castellaccio, in ricordo del castello merlato che nel 1362 fu da Galeazzo II fatto smantellare, temendo che cadesse nelle mani e che quivi facessero loro nido gli avventurieri inglesi che infestavano il Milanese.

Lo stesso Matteo II, fece innalzare un palazzo merlato ed una villa fuori dell'abitato, sulla strada che conduce a Rovello sull'area che ancora oggi conserva il nome d'*imperiale.* Altre opere avrebbe compiuto in questo borgo, se le sue sregolatezze, o, come corse voce, il veleno propinatogli dai fratelli Bernabò e Galeazzo per essersi lasciato fuggir di bocca che era bello il regnare, ma solo, non l'avesse spento il 26 settembre 1355.

Il suo corpo fu trasportato con tanto concorso di confraternite, clero regolare e secolare, a Milano, nella chiesa di S. Eustorgio, e fu così grandiosa questa funebre funzione che già i primi vessilli eran entrati in Milano, quando ancora in Saronno non era alzato il cadavere (2).

Di poi Saronno non visse vita propria, nè ebbe principi propri: la sua storia è collegata con quella di Milano, di cui subì le vicende. Caduta la dominazione viscontea, passò sotto gli Sforza: fu appunto, come si crede, nel 1460, essendo duca di Milano Francesco Sforza e papa Enea

---

(1) cfr. GIOVIO - CORIO - MORIGIA - *Vita Matt. II. Visconti.*
(2) RIPAMONTI - *Historia patriae.*

Silvio Piccolomini, che accadde quel fatto prodigioso pel quale Saronno tanto lustro e decoro doveva ricevere.

Nei turbinosi avvenimenti che sconvolsero alla fine del medio evo e al principio dell' evo moderno il milanese, nelle lotte combattute per Carlo V e Francesco I, il territorio fu più volte devastato e cambiò padrone, passando per diploma di Francesco II Sforza Visconti, duca di Milano in data del 17 maggio 1525 e confermato dall' imperatore Carlo V il 13 luglio dello stesso anno a Giovanni Antonio Biglia, governatore di Asti, cavaliere e consigliere ducale feudatario e conte di Saronno, pieve di Nerviano (1). Quindi subì le vicende del dominio milanese, nè ha un fatto caratteristico che lo distingua.

Lo stemma del borgo di Saronno è una S nera in campo bianco e una S bianca in campo azzurro, nè sappiamo che voglia significare, certo è una impresa tarda fabbricata da un araldista provinciale.

Nel secolo decimosesto ebbe Saronno grande importanza e più forse ne ebbe nel precedente, allorchè aveva un ricco ospedale detto di S. Ambrogio, dotato di tutte le decime del borgo e di altre ragguardevoli rendite (2), che poi passarono all'ospedale maggiore di Milano quando venne demolito per causa delle funeste guerre che travagliarono il territorio nel secolo decimoquinto.

---

(1) CALVI - *Famiglie nobili milanesi.*
(2) AMATI - *Corografia dei comuni d' Italia.*

Nel 1543 contavansi 12 chiese importanti, il che fa supporre che il borgo fosse molto sviluppato; se non che, man mano che progrediamo nel tempo, questo numero diminuisce: nel secolo decimo ottavo solo sette chiese rimangono e due di queste, quella di S. Marta e di S. Cristoforo, vengono soppresse per ordine dell' imperatore Giuseppe II.

La chiesa prepositurale venne eretta nel 1783 e nel 1822 vi fu messo un ricco organo fabbricato dal Serassi di Bergamo. Vicino alla Prepositurale sorgeva l' oratorio, che fu dai Visconti detto S. Maria al Pasquirolo, con torre ducale convertita in campanile per l' antica parrocchiale nel 1608. Nel 1844 furon poste sul campanile quelle otto meravigliose campane — opera del famoso Bizzozero di Varese — che rendono così grato concerto.

Altre chiese si chiusero: ne rimasero semplicemente tre; la parrocchiale, quella di S. Giacomo ove si ammirava una preziosa tela di Giulio Cesare Procaccino, fatta levare dalla pubblica venerazione e posta nella sagrestia del Santuario dal Cardinale Federico Borromeo e sostituita con una copia; quella ampia e di bello stile di San Francesco d' Assisi che vuolsi sia stata fondata da S. Antonio di Padova, mentre passava per recarsi a Varese a stabilirvi nel 1230 i conventuali. In questa chiesa, a cui era annesso un convento di Francescani, ora convertito in convitto e in casa privata, fu lettore Papa Clemente XIV. Ora, per l'incuria in cui è lasciata, i dipinti di un certo valore sono smunti e in dissoluzione e il soffitto a tavolato è macchiato

e cadente. In un angolo vi è quella lapide, da noi già ricordata, e in un cortile, questa studiata e barocca inscrizione:

DECOR SARON
ET SOLATIVM ERAT SOLVM SOLARIVM
PERISTYLIO PERENNATO CONVENTVM
MARMORE MORE ORE RE
CORONAVIT
ANNO DOMI
16$\overline{V}$78

La grossa borgata conta varie istituzioni di beneficenza: il legato Berti 1570, per varie opere benefiche; il legato Verga 1611; quello Legnani 1629 che elargisce dote a fanciulle nubili povere; la causa pia Cesati 1705, pel culto e beneficenza; il legato Grianti 1820, che fa elemosina in denaro ai poveri, agli orfani e ai vecchi indigenti; il legato Mantegazza 1845 e quello Belloni 1852 che soccorre ai poveri con denaro.

La borgata fu di frequente colpita dalla calamità. Per ben tre volte la peste devastò orrendamente il paese ed a breve distanza: quella di S. Carlo e quella descrittaci dal Manzoni, quindi, quasi queste due non bastassero, scesi i Lanzichenecchi in Lombardia per l'assedio di Mantova, quivi fecer tappa, infestarono il paese nell'andata e lo saccheggiarono nel ritorno.

Nel secolo scorso, un colossale incendio, quello del 18 Marzo 1827, devastò orrendamente gran parte dell'abitato e mise sul lastrico 118 famiglie. L'animo dei Milanesi non fu insensibile a tanta disgrazia e largamente concorse a sollevare gli sventurati. A ricordo dell'incendio e della generosità mediante la quale il paese fu ricostrutto, fu sulla piazza maggiore eretto dai Saronnesi una statua rappresentante la *Riconoscenza,* opera di Pompeo Marchesi, continuatore del Canova.

Il cimitero che sorge fuori della borgata, sulla strada che mette alla varesina, fu eretto nel 1844 su disegno dell'ingegner Crespi di Nerviano.

A poco a poco il borgo va trasformandosi e perde quegli avanzi di medioevo che scamparono al fuoco del 1827. I grami portichetti che fiancheggiano le strade, attestanti che il mercato doveva essere di massima importanza, sono in parte in demolizione e cedono il posto ad una edilizia più moderna e più evoluta. Nessun palazzo importante nell'interno del paese è degno di menzione, eccettuato il ricco edificio comunale costrutto nel 1600 dai principi Olivares, passato nel 1820 ai nobili Schenardi e nel 1861 ai Morandi, indi sede di un collegio femminile diretto da Elisa Borde, poi - 1872 - da pie signore e da ultimo, prima di ospitare la pretura, la sicurezza, le imposte, il registro e tutti gli uffici comunali, sede del collegio maschile diretto da Giovanni Battista Torretta, indi da Marobbio e da Gay.

In mezzo a ruderi di medio evo ed a costruzioni moderne, ora muove frettolosa una gente tutta dedita al commercio e all'industria. Le strade un tempo silenziose, sono tormentate dai carri, l'aria echeggia di fischi, di sirene, del giulivo picchiar dei magli, dal ritmo eguale delle macchine.

I prosperosi stabilimenti formano la ricchezza del paese invidiato e invidiabile per le svariate comodità moderne di cui è fornito, per le linee ferroviarie che lo allacciano in breve tempo alla capitale lombarda e ai laghi alpini, per l'istruzione primaria e secondaria che con vera larghezza viene impartita.

IL SANTUARIO

Un paese, un miracolo, una chiesa. Il paese risale ad epoca indeterminata, il miracolo avviene nel 1460, la chiesa si costruisce sopra il miracolo.

La storia del Santuario è questa, ed è presso a poco la storia di tutti gli edifizi che gli uomini innalzano per le loro adorazioni, a sostegno delle loro battaglie, delle loro speranze. Più di quattrocento cinquant'anni fa, nel luogo dove il Santuario sorge, non eravi che un semplice ed umile tabernacolo circondato da boschetti e da sterpaglie. Una notte, nel luogo addormentato, si compì il miracolo: nessuno seppe dire come: solo le stelle vegliavano nell' alto firmamento. Gli uomini, accorsi alla notizia, meravigliarono, accettarono, acclamarono al prodigio, l'adorarono senza di-

scussione, poichè l'aver fede è assai dolce; fecero della loro fede cemento e calcina e intorno a quel luogo edificarono la chiesa, e intorno alla chiesa adattarono la loro vita ideale e reale. Da lontano giunsero altri uomini e ciascuno portò nel chiuso pugno un poco d' oro per adornare quella custodia.

Mentre cresceva la mole del mattone e delle pietre, gli artisti accorrevano da ogni parte d' Italia e si tramandava da generazione a generazione, da maestro a discepolo il glorioso compito di abbellire la chiesa colla soavità delle pitture, colle leggiadrie del marmo.

Tutto questo avveniva, come narrano i fatti tramandatici, in seguito all' improvvisa guarigione di un povero saronnese, di nome Pedretto, da più anni infermo e impotente a muoversi per un terribile male ischiatico.

Nel cuore della notte, siamo nel 1460, allorchè siede in Milano Francesco Sforza e in Roma Pio II Piccolomini, all'infermo compare la Vergine e per tre volte gli ripete di farsi portare all' Immagine della Strada varesina. Un improvviso vigore sente Pedretto correre per le membra irrigidite, prega e scongiura i suoi di casa di condurlo nella notte all' umile cappella e là trova pronta guarigione. Si sparge la voce del miracolo e numerosi accorrono a vedere il povero uomo, il quale, da quel momento, non lascia il tabernacolo che in mezzo a cespugli sorgeva ove ora s' erge il secondo pilastro a destra di chi entra dalla porta di mezzo, sulla strada detta anche allora Varesina.

La cappelletta, — ancora se ne vede qualcuna ergersi nelle campagne e sui bivi stradali — non era che un semplice muricciuolo con tetto sporgente che proteggeva un bassorilievo di terracotta effigiante la Vergine con in grembo il bambino. Vi si accedeva per un piccolo sentiero fra boschetti e sterpaglie.

Pedretto tagliò colla ricurva falce gli sterpi, sgombrò il luogo dai cespugli, si fabbricò una modesta capanna a lato della cappella, fuori dell'abitato, quivi ordinò la propria vita e quivi visse narrando, con calore, ai passanti, che volontieri si soffermavano, la grazia ottenuta, ricevendo in premio del suggestivo racconto qualche moneta.

Le monete raccolte per la pietà dei fedeli servirono ad abbellire il tabernacolo; questo fu cinto con forti cancelli e il prospetto della Immagine fu chiuso da quella inferriata, non si sa se fusa o intrecciata, che oggi si ammira e si conserva sotto il portico esteriore a sinistra della facciata del Tempio.

In seguito ad elargizioni più copiose, vicino alla miracolosa Immagine e propriamente nella parte anteriore, fu eretto un portico elegante, sostenuto da colonne di pietra bigia, e sotto il portico si innalzò un altare che serviva per la celebrazione della messa. Ma il luogo aperto non era adatto e conveniente alla grandezza della Vergine: occorreva un tempio di ben altre dimensioni rispondente alle esigenze del luogo e del tempo. Appena si potè fu surrogato il portico da un piccola chiesa.

La prima pietra si collega ad una favola pia sorta forse spontaneamente nell'immaginazione d'una gente dolce, estatica e mite. La prima pietra proveniva da terra lontana, da terra straniera, forse sacrilega. Quando l'umile chiesetta è ultimata, i muri si aprono, si sfasciano; la chiesa crolla. La prima pietra non era degna di posare forse sul sacro terreno, o forse la chiesetta era troppo umile per rappresentare tanta grandezza. Per una seconda volta si costruisce con lo stesso mattone e per una seconda volta si infrange. Bisogna eliminare il primo elemento, bisogna cambiare il disegno primitivo, fare qualche cosa di grandioso. Ma per questo occorrono denari, e i denari vengono.

Sparsasi la voce del miracolo prodigioso e la rovina inesplicabile dei due templi, l'elemosina è più abbondante e più copiosa. Da vicino e da lontano, uomini e donne, vecchi e fanciulli, soli e a turbe, orando e cantando accorrono a vedere il prodigio e tutti per adorare quella custodia portano il modesto contributo. Fra i molti e d'ogni parte accorsi emergono i Saronnesi nel far sacrificio di denaro: essi vogliono arrogarsi il vanto di aver eretto uno dei più insigni templi, vogliono che il pubblico tempio sia dovuto all'opera loro. Guidati da un Visconti, acquistano, dai nobili fratelli Reina, il terreno per la fabbrica e si rivolgono in seguito ai migliori artisti: essi sostengono quasi tutte le spese e orgogliosamente dicono: il Santuario è nostro. Chiamano, si dice, (1) il celebre architetto Vincenzo

(1) È negato da GAETANO MORETTI il quale sostiene che il Dell'Orto ha dedicato più tardi la sua attività a questo santuario. - v. *Rassegna d'arte* - anno IV., fasc. V. pag. 73 - 75.

dell'Orto di Seregno che, con la sua architettura ad un tempo ampia, pura e palpitante di vita, traccia in stile bramantesco il disegno dell'attuale Santuario limitato alla sola cupola, presbiterio e coro. La prima pietra fu posta l' otto Maggio 1498 come risulta dall' iscrizione messa sulla porta vicina all' altare di S. Anna.

Siste, Viator, gradum ad Effigiem Aedis, quam vulgata Virginis Miraculorum fama satis grata et insigni excitavit elegantia MCCCCLXXXXVIII Natale templi lux mai octava.

Il tempio venne dedicato all' Assunzione della Vergine in ricordo dell'antica chiesa parrocchiale di Santa Maria in Saronno.

I lavori di costruzione procedettero assai lentamente e in mezzo a gravi difficoltà d' ogni sorta, quantunque i saronnesi avessero fatto e facessero continuo sacrificio di denaro pur di raggiungere il loro scopo, e ciò per ragioni indipendenti dalla loro volontà. Il parroco vedeva nel santuario minacciata e indebolita la sua prebenda e cercava d'arrestare l'opera con tanto entusiasmo intrapresa. Fu d'uopo allora, siccome non si potè venire a un concordato, ricorrere all' autorità del Papa Alessandro VI per porre fine ai litigi e continuare il maestoso tempio. Il 18 Luglio 1502 si conseguirono vari privilegi apostolici, privilegi che vennero in seguito accresciuti da Paolo III, Pio IV, Clemente VIII e Urbano VIII il quale ultimo, perchè le lotte e i dissidi che regnavano fra gli amministratori del nuovo tempio e della chiesa parrocchiale, una buona volta interamente cessassero, prescrisse che annualmente si sborsasse un fiorino

per decima al parroco e le elemosine si impiegassero per la fabbrica. In tal modo veniva decimato il non ricco patrimonio del Santuario e le opere dovevan procedere più a rilento.

La prima parte che venne edificata fu lo spazio che dal presente coro si estende fino al primo arco della nave maggiore e prima della cupola e delle cappelle laterali si edificò il campanile con una piccola sagrestia ad esso attigua. Nel fondo della cappella maggiore venne collocato l'altare con una proporzionata ancona a fregi di dorato intaglio nel legno. Nello stesso tempo si assestarono sulla torre due grosse campane e si gettarono le fondamenta del quarto settentrionale della fabbrica (1).

È ammissibile, anzi è incontrastabile, come suppone il Moretti (2) che il Dell' Orto abbia dedicato il suo ingegno al Santuario più tardi del 1498, quando, cioè, si trattò di prolungare il corpo della chiesa, rimasto interrotto a tre sole campate per la preesistenza di un piccolo oratorio ed ultimato assai più tardi.

Si sa che il pontefice Pio VI - della famiglia Medici di Milano - quando volle dare alla sua città natia una prova del suo interessamento coll' innalzare nel 1561 un palazzo destinato a sede del Collegio dei Giureconsulti si valse dell'opera di Vincenzo dell' Orto, detto il Seregni, il quale aveva già iniziato il palazzo del pontefice sull' ara fronteggiante la Chiesa di S. Maria in Brera. Si sa che i lavori procedettero

---

(1) C. BONAZZI. *Memorie dell' insigne tempio di N. S. presso Saronno* — Monza, 1816, Tip. Luca Corbetta.

(2) GAETANO MORETTI op. cit.

FERRARI - Cupola.

assai lentamente e che si impiegarono diciotto anni nella prima costruzione come appare dall' inscrizione posta sul campanile: *hoc opus factum est per magistrum Paulum della Porta de Mediolano die 25 julii anno 1516.* Ultimata la prima parte si spese qualche anno ad accumular denaro per poi costruire la cupola che dev' essere indubbiamente stata eretta fra il 1520 e il 1534 poichè in detto anno si invitava Gaudenzio Ferrari ad ornarla.

Non è possibile nè ammissibile che l' abbian lasciata a lungo disadorna, nè che il Seregni, se veramente è opera sua, come si ritiene, l'abbia ideata nel 1498, poichè nel 1561 era ancor vivo.

Terminate queste parti, fu anteriormente eretta una muraglia e in mezzo ad essa fu aperta la piccola porta di S. Anna. Quindi, onde facilmente si potesse andare al Santuario, si pensò di aprire un viale che poi fu allargato e fiancheggiato da una amenissima sfilata di olmi e il terreno fu ceduto da Antonio Reina.

Mentre progredivano i lavori di costruzione la immagine della Miracolosa Vergine, continuò a rimanere nella primitiva cappelletta, aspettando a trasportarla che fossero ultimate le decorazioni del tempio nuovo.

L'OPERA DEL LUINI.

Compiuta questa prima parte, si pensò di abbellirla con pitture convenienti e si chiamò Bernardino Luini, il quale allora era nel periodo migliore dell' arte sua.

Di lui non si sa nè quando nè dove sia nato nè morto, nè qual sia il suo vero cognome.

È il Luini un artista ribelle all' opera del biografo: Di lui se non rimanesse buona parte della sua opera d'artista non si avrebbe altro che qualche non sicura menzione del suo nome in documenti del tempo e in passi di scrittori contemporanei; di lui si potrebbe dire, come del Memling: essere, come Dio, conosciuto soltanto per le sue opere.

I posteri lo vollero proveniente dal Lago Maggiore e persino dalla Svizzera; lo chiamarono Luini, Luino e

Lupino ed egli si sottoscrisse suggellando un affresco nel Santuario di Saronno: *Bernardinus Luinus pinxit anno 1525:* nei registri di pagamento leggesi sempre *Lovino.*

Fu invitato verso il 1525, quando era completamente padrone dell' arte sua.

Le opere sue comprendono tre periodi. Nel primo, che va dal 1505 al 1510, c' è qualche cosa di duro, di stentato, d' angoloso come si riscontra nelle pitture del quattrocento: sono per la maggior parte pitture ad olio, come il S. Gerolamo, con sfondo di paesaggio che è nella galleria Poldi-Pezzoli; la tavola della deposizione di Cristo, a S. Maria della Passione ecc.; c' è dell' imitazione, vi si nota l' influenza diretta del Bergognone, (Ambrogio Fossano) l' assenza completa di qualsiasi traccia leonardesca.

Nel secondo periodo che comprende il decennio 1510-1520, il Luini sciolto dalla scuola del 400, più sicuro di sè procede sotto l' azione diretta e indiretta di Leonardo pur ritenendo ancora in parte qualche traccia di Bartolomeo Suardi detto il Bramantino. Quando è chiamato a Saronno è già indipendente e padrone di un arte personale, è fecondo e operoso e compie in questo terzo periodo le creazioni sue più belle e luminose, gli affreschi grandiosi nella chiesa di S. Maurizio al Monastero maggiore di Milano, lo splendido polittico nella chiesa di Legnano, le pitture a fresco nel Santuario di Saronno, alcuni dipinti nel duomo di Como e nella Certosa di Pavia.

Da ogni parte è chiamato per l'arte sua prodigiosa e portentosa: Milano, Legnano, Saronno, Lugano, gareggiano per averlo ed egli accorre e non a scopo di lucro. I lavori di questo periodo sparsi e disseminati in centri principali e secondari dissuadono dal ricercare a quale scuola il pittore appartenga, come si affannano alcuni ad indagare, dimentichi che l'esercizio dell'arte raggiunge valore e significato solo in chi sappia per virtù propria cogliere il vero della natura non già in chi ritragga e riproduca di seconda mano.

Il Luini non è un artista cresciuto all'ombra di Leonardo da Vinci, attratto nell'orbita del grande maestro, o un allievo di Gaudenzio Ferrari; egli deriva indubbiamente dal Bramantino e la sua arte ha immediate radici in quei vecchi frescanti, sul tipo di Vincenzo Foppa, dei quali ci è rimasta qualche opera e non sempre il nome, in quei vecchi pittori anonimi milanesi, di cui la Pinacoteca di Brera, custodisce scarse, ma preziose testimonianze. (1)

Il Gauthiez volendo precisare il valore e la singolarità del Luini si sofferma a descrivere il metodo e le risorse della pittura a fresco, tanto preferita dal nostro artista: in questa differenza consiste il punto essenziale di differen-

---

(1) *Les grands artistes — Luini* — par PIERRE GAUTHIEZ, Paris — Libraire Renouard. H. Laurens ed. 1906. Questo libro val ben poco. *Crf.* le opere citate (sotto Luini. pag. 2 del *Catalogo della Pinacoteca, di Brera* specie il FRIZZONI).

LUCA BELTRAMI — *Luini* — « *Corriere della sera* » — 1 sett. 1906 per la costituzione dell'opera del Luini alla Pelucca — *Marzocco* 18 novembre 1906.

ziazione fra Leonardo e il Luini, fra il procedere cauto, raffinato, meditabondo del primo e l'operare spigliato, pieno di risolutezza e d'improvvisazione del secondo; così, mentre il Vinci si perdeva fatalmente in tentativi per sottomettere il procedimento della pittura murale alle esigenze dell'indole sua, il Luini adottava senz'altro i metodi ch'egli vedeva già praticati, solo anelando a poter disporre dell'ampia superficie di pareti e di volte, per dare libero sfogo alla esuberante freschezza di una ispirazione che fu sempre eminentemente personale, derivando le sue figure e i suoi paesaggi dal tipo e dalla natura lombarda; ed è un grave errore il voler ravvisare nel Luini la imitazione o la reminiscenza leonardesca poichè, se le figure, specialmente femminili presentano qualche affinità e analogia, ciò dipende dalle circostanze di fatto che entrambi riprodussero le figure che incontravano per i campi e le strade lombarde, ed entrambi si ispirarono a « quella bellezza molle a un tempo e maestosa, che brilla nel sangue lombardo. »

Il Luini venne al Santuario di Saronno verso il 1525, e quivi, come corre la leggenda, lasciò il suo ritratto nell'atrio della cappella maggiore in quel vecchio serio, fra i savi della legge mosaica, contrassegnato da una lunga barba bianca che siede a destra del divin disputante. Quivi dipinse a guazzo, a destra dell'altar maggiore l'*Adorazione dei Magi:* vi si nota la Madonna che con soave espressione tiene fra le mani il divin Bambino che ha un braccio sollevato verso un vecchio dalla barba bianca

inginocchiato in atto d'umiltà e di riverenza, le mani giunte, gli occhi rivolti al Bambino, un paggio in piedi di una bellezza raffaellesca; dal lato opposto un uomo nel fiore degli anni, la barba nera, i capelli spioventi con in mano una pisside; attorno numerosi altri in atto riverente e altri indietro a piedi e a cavallo si avviano alla capanna ove si notano due buoi dalla pacata fronte e dalle corna ricurve; in alto, nello sfondo, altri, e più in alto ancora un gruppo di angeli alati.

La Purificazione della Vergine o presentazione al tempio, pure dipinto a fresco, sta a sinistra, di fronte alla adorazione dei Magi. È un' ampia arcata sostenuta da colonne doriche che sfuggono al disegno e nell' interno colonne ioniche con travatura ad arco e capitelli corinzi, una grande finestra bifora e particolari nella cornice. Sullo sfondo, palme, alberi, montagne e son ingegnosamente ritratti di profilo la chiesa e il campanile del paese; in basso la Vergine accompagnata da numeroso stuolo di donne; Simeone che tiene sulle braccia il Bambino e lo predice gloria e lume della plebe d' Israele; Anna che, per assistere alla sacra funzione ha molto camminato e si regge a stento, tiene l' indice della sinistra in alto, verso la Madonna, diritta, collo sguardo a terra, a mani giunte, avvolta in un ampio velo bianco. Nella arcata, incompleta, figure simboliche e mistiche: un vecchio dalla barba e capelli lanosi con un gran libro in mano e un fanciullo vicino. Al di sopra travature, al di sotto varie figure di cui una porta la segnatura: *Bernardinus Luinus pinxit anno 1525.*

La scena della *Presentazione* nella sua architettura luminosa offre un'armonia perfetta e un equilibrio miracoloso nelle figure e nei gruppi che si finisce per trovar naturale lo spettacolo conosciuto attraverso le leggi dell'arte; come tutte le opere complete procura gioia senza pari allo spirito e come una musica soave dà l'impressione del bello nella verità naturale.

A destra, nell'atrio della cappella maggiore, *La disputa di Gesù coi dottori.* Gesù in mezzo a un'ampia esedra, in piedi: intorno i savi della legge mosaica con grossi libri in mano, pronti alla discussione; il suo ritratto contrassegnato nel vecchio serio dalla lunga barba bianca che copre le guancie e il mento, gli occhi tristi e pensosi, un gran libro chiuso in una mano, l'altra su una spalliera, i sandali ai piedi; figura che si riscontra in quasi tutte le opere del Luini a Saronno come a Como e a Lugano, sempre identica per il tipo, ma varia nei costumi e nell'attitudine e nell'età: la Madonna che tiene una mano al petto e l'altra verso il Divin Figliuolo dai piedi nudi e le bionde chiome spioventi (1).

A sinistra, simmetrico alla Disputa, *Lo sposalizio di S. Giuseppe* di cui fu mandata copia in Ispagna da Federico Borromeo a Filippo II: S. Giuseppe da una parte, la Madonna dall'altra con seguito di uomini e di donne. Il

---

(1) La Disputa e lo Sposalizio potrebbero forse essere dell'anno 1546-47 se è vero che in quest'epoca il Luini era ancor vivo e fu a Saronno a dipingere. In questi affreschi v'è maestria assoluta e trasfigurazione della vita in scena ideale.

FERRARI - Dettaglio della Cupola.

gruppo è tutto silenzioso, quasi la religiosità dell' ora e dell' atto suggelli tutte quelle bocche ingenue minuscole e coralline.

Il Gran sacerdote, con gli occhi chini, coll' espressione cosciente del gesto divino che darà al mondo il biondo salvatore in mezzo a S. Giuseppe e a Maria sostiene gentilmente con le due mani il polso della Vergine, che col pollice e l' indice un poco piegati s' avanza timidamente a ricevere l' anello che Giuseppe le offre. L' unione di quelle mani e di quelle anime il pittore commenta limpidamente. Diverso è lo sposalizio della Vergine di Raffaello dipinto nel 1504 per la chiesa di S. Francesco in città di Castello, e oggi a Brera.

Quivi la grazia, la pace serena, la divinità diffusa nell' aria e su tutti i volti consapevoli è fissata e conclusa nel fondo del quadro contro il cielo azzurro dove presso la terra corre appena un fievole fiato di bianco, da una figura geometrica precisa come una parola: dal tempietto bramantesco che ha il color dell' avorio, quasi le sue pietre polite, i suoi archi alati di sui semplici capitelli ionici, le sue colonne ricorrentesi intorno alla cella con la sveltezza e l' altezza di palmizi abbiano assorbito coi secoli il sole e il colore del sole (1).

Sembra che il Luini abbia avuto per questa chiesa grande predilezione e che per essa non abbia cercato che

---

(1) UGO OIETTI. L' *alfabeto dell' arte.* - *Torrazzo* - Cremona, anno III, num. 7.

la bellezza del tempio e la gioia di abbellirlo. Quivi dipinse anche le figure di S. Apollonia e di S. Caterina, soggetto che trattò anche altrove.

Ammirando le varie S. Caterine immaginate dal Luini si resta incerti e non si sa a quale dare la preferenza: ciascuna di esse ci attira a seconda della disposizione che abbiamo quando ce le troviamo dinnanzi.

La più serena di tutte è certo quella di Saronno e intorno ad essa corre la leggenda che il pittore l'abbia creata nell'anno 1525 quando si era rifugiato nel Santuario, asilo inviolabile, per fuggir alla giustizia. Il Luini, impetuoso e fiero aveva forse avuto qualche rissa, una avventura amorosa, commesso un omicidio.

A Saronno effigiò i cherubini che servono a ministeri dell'altare a fianco dell'attuale coro, poichè nel disegno primitivo il Santuario finiva ove ora è il pulpito; l'altare era appoggiato in fondo al coro e i sacerdoti officiavano tra il gran cancello e la balaustra, luogo che anche oggi chiamasi coretto. L'altare fu trasportato ove è ora nel 1581, quando S. Carlo fece la traslazione della Madonna miracolosa.

Il Luini dipinse inoltre i Vangelisti nell'alto della cappella maggiore; i quattro dottori della chiesa latina, gli scorci effigiati nella volta del cenacolo, le figure di S. Antonio abate, di S. Cristoforo che fanno nell'atrio della cappella il prospetto laterale, quelle di S. Rocco e di S. Sebastiano, l'annuncio dell'Angelo nell'invetriata della cappella maggiore, Dio Padre nell'altra semilunata del coro, e dirimpetto alla

porta laterale di S. Anna, in capo al portico settentrionale della fabbrica, a propria divozione, gratuitamente, mentre aveva condotta tutta l'opera per scarsa mercede, operò quel mirabile affresco rappresentante la natività di Nostro Signore, dipinto, secondo il Gauthiez nel 1546. La Vergine e S. Giuseppe son davanti a Gesù Bambino, soli, prima dell'arrivo dei pastori. La Vergine in ginocchio, le mani giunte, gli occhi bassi rivolti sulla culla ove il Bambino Gesù è posto; S. Giuseppe con le mani incrociate sul petto, il viso pieno di rispetto e di serenità; e in mezzo all'armonia delle linee e del sentimento la vita in fiore, la vita sul declivio, due figure adoranti il Neonato, il loro Dio.

Fu detto da alcuni e si ritiene comunemente che l'operosità del Luini a Saronno comprenda gli anni che corrono dal '21 al '25. Noi siamo d'avviso contrario e frugando nell'archivio del Santuario ci fu dato riscontrare qualche nota di conti che viene a suffragio della nostra asserzione.

Col 1525 si chiude la prima serie di opere, una seconda la compì più tardi. Del 1530 debbono essere le figure di S. Rocco, S. Sebastiano, S. Cristoforo e S. Antonio. In un registro logoro, sotto la partita di quell'anno si trova: *A Magistro Rev. Lovino depentor m. 4 mlo deb dar como appare in debitor questo innanzi imp. 185.*

Del 1531 dev'essere di conseguenza la volta della cappella degli apostoli: pure in un registro logoro, sotto la partita di quell'anno si legge: *2 agosto Bernardino de Lovino depentor m. z. m. deb. dar.* Quindi l'operosità di questo mago del pennello cessa poichè venne a morire

nel 1532 dopo l'ultima sua grandiosa composizione, nella chiesa della Madonna degli Angeli a Lugano, opera che si può riguardare come la estrema e poderosa creazione di un artista morto nella piena robustezza fisica e nell'esuberanza delle energie intellettuali, senza aver raggiunto l'età senile attribuitagli da chi ne vuole riconoscere l'autoritratto nel personaggio dalla candida barba fluente dal pittore introdotto in alcune sue opere (1).

In tutte le sue opere c'è qualcosa di squisito e di ingenuo che appartiene alle età anteriori e che si nasconde sotto le forme piene, il panneggiare sciolto e l'arredo elegante del 500. Nessuna però delle sue figure può dirsi derivata e imitata direttamente dal Leonardo in S. Maria delle Grazie a Milano; solo qualche accordo qua e là si può rilevare nella ordinazione generale. Attinse le forme e le espressioni de' suoi dipinti dalla sua fantasia sempre feconda, dal suo sentimento sempre soave. La grazia, la delicatezza e la bellezza furono le sue idee archetipe nel ritrarre la Vergine, la donna immacolata; nell'espressione della figura e nelle fattezze trasfuse sempre la grazia e la leggiadria mantenendo la dignità e la compostezza, la nobiltà, l'affetto, l'elevatezza del pensiero. Le sue Madonne, ben

---

(1) Una nota trovata nelle carte del Calvi, lo storico degli artisti lombardi, - nota che proviene dall'Archivio di Saronno - proverebbe che il Luini fu al Santuario durante l'anno 1546-47. Ma forse questa nota, dacchè dal 1532 in avanti, non conosciamo altri lavori del Luini, si riferirà a qualcuno dei suoi tre figli, artefici con lui e dopo di lui, che avevano ereditato l'arte del padre ma non il genio.

disse il Merzario (1) non hanno nulla di seducente, di carnale, di mondano, come talune dell'Urbinate, del Tiziano, del Coreggio, ma un'aria di pacato sentimento e di santo affetto spira da ogni fisonomia che invita e induce ad amare e ad adorare.

Le pitture del Luini, delle quali alcune hanno purtroppo perduto i ritocchi a secco e le velature che vi dovevano addolcire l'armonia generale della colorazione, non fanno da pleonasmo alla realtà; alla espressione ed azione hanno aggiunto l'imitazione delle cose esterne e l'intima personalità dell'artista, poichè l'arte gli ragionava nell'anima come una musica dolce senza tanta sonorità e strepito, come una sequenza d'accordi in minore, che si protrae pianamente e mai non sembra morire. Il realismo che nel quattrocento si era gradatamente attaccato alle figure dei santi e aveva finito col toglier loro i nimbi, i diversi attributi, talvolta il tipo tradizionale, - come Santa Caterina di Alessandria ora adorna di ricchi abbigliamenti ed ora vestita colla semplicità ingenua del sec. XV - non è mantenuto dal Luini. Le sue Madonne e i suoi Bambini che il secolo precedente si era compiaciuto dipingere in un paesaggio ridente, sotto gli aranci, dinanzi ad una siepe di rose, con degli uccelli che cantano, con dei piccoli animali che ruzzano attorno sull'erba, (2) espressione che si trova nelle sacre famiglie di Leonardo e di Raffaello, sono per lo più isolate,

---

(1) GIUSEPPE MERZARIO. *I maestri comacini - Storia artistica di 1200 anni. 600 - 1800* — Milano - Agnelli, 1893.

(2) E. MÜNTZ - *Il Cinquecento* - p. 288.

hanno qualche cosa di più angelico, hanno perduto il carattere dell' idillio, così pure le sue Madonne non hanno i capelli intrecciati con grazia civettuola come quelle del Ghirlandaio, del Botticelli, del Crivelli; nè la realtà di Filippo Lippi, il più audace dei profanatori che osò dare alla Vergine i lineamenti della sua amante, la monaca Lucrezia Buti che egli sviò da' suoi doveri e rapì dal suo convento.

Il Luini più che al realismo ed alla scuola del Donatello e del Mantegna che hanno evocato la madre di Cristo sotto le sembianze di donna attempata e brutta, si attenne alla ricerca della grazia e della freschezza, distintivo del primo rinascimento, e in mezzo al ricco fiorire di Madonne trovò una via personale un carattere nuovo: seppe infondere delicati sentimenti, fisonomie determinate e determinate espressioni, senza imprimervi la estrema sincerità de' suoi predecessori. Riuscì in tutti i particolari, esatti e numerati come le sillabe dei versi d'un poema, convincente e commovente e dimostrò che in lui v' era un' anima così divinamente grande da contenere e comprendere in sè stessa tutte le anime nostre, come il mare che contiene le onde innumerevoli di innumerevoli fiumi.

GAUDENZIO FERRARI

Gaudenzio Ferrari trovavasi a Vercelli quando ebbe l'incarico di compiere nel santuario di Saronno qualche opera lasciata incompleta dal Luini e l'intera dipintura del tiburio, ossia la cupola del sacro tempio. Egli era allora più che cinquantenne. « Una lunga serie di opere genialissime a Varallo, a Vercelli, ad Arona, a Novara, a Morbegno in Valtellina, a Casale Monferrato, a Vigevano avevano sparsa così rapidamente nell'alta Italia la fama dell'arte sua, tutta leggiadria di forme e gaiezza di rappresentazione, che nessuno meglio di lui sembrò indicato per soddisfare la brama di un'opera ricca e festosa, a complemento dell'ornamentazione della cupola di cui eran invasi i fabbriceri e che traspare fra le rigide formule della convenzione stesa fra essi e l'artista, il 28 sett. 1534 » (1).

---

(1) FRANCESCO MALAGUZZI VALERI. *Gli affreschi della cupola di Saronno - Rassegna d'arte* — Milano Maggio 1904.

Il contratto fu steso dal notaio Antonio Reschirio del fu Ambrogio, dottor collegiat. di Milano. Si conveniva fra le parti contraenti che il lavoro dovesse cominciare otto giorni dopo la pasqua dell' anno successivo per lasciar tempo a innalzare i ponti necessari e rifare l' intonaco in quelle parti che il pittore non riteneva atte alla buona riuscita degli affreschi, messi « a figure onde anderanno a mettere oro, onde anderà con li soi colori fini ».

Il prezzo convenuto fra *Magistro Gaudenzio de Ferrario de Varallo figlio quondam Antonio Lanfranco habitante in la civitate de Vercelli e i deputati ad lo reggimento e Gubernio de S. Maria de li Miracoli appresso al Borgo de Sarono* era di duecento scudi d' oro del sole, di cui sei d' anticipo. La commissione stabiliva che, durante il tempo necessario per compire la grandiosa opera, l' artista non poteva assentarsi nè compiere altro lavoro all' infuori di quello, in cui doveva perseverare e concentrare tutta l' attività: il maestro, sicuro delle proprie forze, lasciava ampia libertà ai committenti di far stimare, a qualsiasi pittore o intenditor d' arte, l' opera compiuta: se fosse riuscita inferiore al previsto e di non completo aggradimento il compenso pattuito doveva esser diminuito; se superiore all' aspettativa gli si doveva dare un premio. Durante il lavoro i fabbriceri che avevan *a dì 15 giugno 1534 pagato a Gaudentio depentor per li 3 venute a la Madonna per fare uno desegno pel tuburio ∠ 21916 dovevan dare a Magistro Gaudentio una camera con un lecto fornito et vino per suo bevere per lui et per li soi servienti,*

LUINI - Adorazione dei Magi

Gaudenzio si mise all'opera e ritirò il denaro pattuito un po' per volta come risulta dai registri dei conti *a di 17 nov. 1536 al m. per saldo dei ⊿ 200 per misse il tiburio ⊿ 57 den. 6 scudi vinti sette denaro como appar per dono confessione pari rogata.* Il lavoro era riuscito di pieno gradimento.

Gaudenzio incominciò dunque nella primavera del 1535 i suoi lavori nella cupola del santuario di Saronno « la prima in Lombardia in cui si svolga, in un complesso unico e collegato in ogni suo particolare, una grande rappresentazione » (1).

Alcuni cercarono, e fra gli altri Etkel Halsey - (2) di stabilire dei confronti e rintracciare ove il Ferrari avesse preso il concetto delle sue decorazioni, fermandosi in modo speciale sulla cupola del duomo e di S. Giovanni Evangelista di Parma, dalle quali sarebbe derivata la cupola di Saronno.

Ma, come ben avverte il Malaguzzi Valeri, poco conforta a ritenere che l'arte del Correggio abbia in qualunque modo influito su quella di Gaudenzio, che d'altronde trascorse la sua vita in continua peregrinazione fra la Lombardia e il Piemonte: come pure i pretesi rapporti artistici di Gaudenzio col Perugino e con Raffaello, col coro di profeti di Frate Angelico nel duomo d'Orvieto, coll'Incoronazione di nostra Donna di fra Filippo Lippi nel

---

(1) MALAGUZZI VALERI - op. cit.

(2) ETKEL HALSEY - *Great masters in painting and sculpture* Londra - George Bell 1904 ill.

duomo di Spoleto, sono insussistenti e dovuti alle casuali somiglianze che in quel periodo di febbrile attività e di progressivo sviluppo dell' arte eran molto comuni. Il Malaguzzi Valeri, del cui articolo sugli affreschi di Gaudenzio nella cupola di Saronno ci serviamo largamente, perchè lavoro coscienzioso e fatto da un competentissimo in materia, osserva che il motivo svolto con tanta larghezza nella cupola di Saronno si trovava in forma più modesta in qualche esempio precedente nella stessa Lombardia. Il Bergognone nel catino dell'abside di S. Simpliciano a Milano, aveva aggruppati in giovani squadre gli angioli cantori suonanti intorno alle figure di Cristo e della Vergine incoronata, ma l' arte del dolce quattrocentista, quasi inconscio della rivoluzione già apportata nella regione dal genio di Leonardo, era ben lontana dal bastare alle esigenze moderne di Gaudenzio tutto animato dal desiderio di manifestare l' esuberanza di un' arte matura e completa.

Anche il Luini aveva precedentemente cercato di raggruppare più figure in una unità d' azione nella cappella di S. Giuseppe nella chiesa di S. Maria della Pace, dipinto che ora trovasi nella pinacoteca di Brera, compiuto su una piccola volta a spicchi con giri d' arcangeli, d' angeli suonanti e di cherubini, nel quale le figure sono piuttosto complemento della decorazione, a causa della suddivisione della volta in molteplici comparti. « Spettava a Gaudenzio creare in Lombardia il capolavoro del genere. Quell' esuberanza di vita che lo induce non di rado a un vero affastellamento di figure, come nella *Crocifissione* di S. Maria

delle Grazie a Varallo, nella *salita al Calvario* nella chiesa della Pietà a Cannobio, nella *Crocifissione* di S. Cristoforo a Vercelli e in quella della Pinacoteca di Torino, gli giova questa volta in modo afficace. Nel centro della cupola di Saronno trionfa il Padre Eterno a rilievo fra una grande raggiera. In un primo giro, a lui vicino, corre una leggiadra ghirlanda vivente di angioletti gaiamente disposti fra le nubi e rivolti al Creatore. Più vicino allo spettatore, diversi giri d' angioli in una continuità di aggruppamenti che rivela l' artista padrone di tutte le esigenze della grande composizione suonano e cantano : un maggior giro di angioli in piedi, equidistanti fra loro, sorgono dai peducci dei tondi e, con fine accorgimento, raccordano la parte centrale della cupola col tamburo sottostante » (1). I tre cori d' angeli, uno all' altro sovrastante, vanno digradando a seconda del restringersi e del curvarsi della volta : agili, alati e lucenti in numero di 140 sembrano una gran volata di uccelli ordinati però e distinti l' un dall' altro, ciascuno con fisonomia propria, con proprio sentimento, con istrumenti diversi. Sono i cantori e i suonatori celesti formanti una grande orchestra con tutti i mezzi e strumenti musicali che l' esperienza dei secoli, fino al cinquecento, aveva accumulato e conosciuto : siringhe, salteri, archiliuti, liuti, cornamuse, mandole, violini, tube, flauti, amficorde, sistri, lire, timpani, sordine, tiorbe, violini, violoncelli, organi, cembali, amburi, tamburelli, arpe, piatti, corni, gironde, trombe,

(1) MALAGUZZI VALERI - op. cit.

e chi più ne ha più ne metta. I cantori seguono la gaia orchestra svolgendo i rotoli della musica e, mentre si svolge questo armonioso canto, sembra che — per miracolo d'arte — il Creatore s'allontani verso l'alto. Miracolo di pittura che l'occhio non si sazia di guardare « e di accarezzare le belle teste giovanili incorniciate dalle abbondanti chiome bionde e di avvolgere le eleganti e dignitose figure che sembran riunire in una fusione perfetta la maestà delle vittorie romane con la dolcezza sognata da Leonardo » (1).

Gli angioli hanno una vita propria, un movimento proprio, una propria espressione, una propria individualità e tutti esprimono uno stesso sentimento in un modo diverso.

L'abbigliamento è d'una ricchezza e d'una varietà straordinaria e infinita, come le pose, le attitudini e le espressioni. Dinanzi a tanta potenza di creazione ci si domanda come un artista abbia potuto moltiplicare e produrre su un tema così uniforme tanta varietà. « Ce qui les unit, c'est la joie intense qu'ils ont à contempler le Dieu dont ils célèbrent les louanges. Rien ne met une note discordante dans ce céleste concert; de loin en loin, on aperçoit des figures recueillies qui écoutent dans une pose exatique, mais qui n'a rien d'exagéré ou de violent ». (2)

---

(1) MALAGUZZI VALERI, op. cit.

(2) *Gaudenzio Ferrari a Varallo et Saronno.* — Esquisse d'art par la Princesse M. OUROUSSOW, p. 43, Libraire Fischbacher — Paris, 43 rue de Seine 1904.

Profittando meravigliosamente delle arcate su cui posa la cupola, il Ferrari ha fatto dei punti principali sui quali si possono appoggiare gli occhi per studiare le parti di quest' insieme prodigioso e generalmente ha posto una figura che si stacca dalle altre e forma il faro che guida il gruppo. Nulla rende meglio l' impressione che si prova contemplando il concerto celeste di Saronno, dell' ode del Milton *at a solemn music* in cui si leggono questi versi:

Where the bright Seraphims in burning row
Their long uplifted angel-trumpets blow,
And the Cherubic host in thousand quires
Touch their immortel harps of golden wires (1).

Altre volte Gaudenzio ch' ebbe una fantasia gaia e una tavolozza vivacissima, aveva dipinto angioli adolescenti, così nell' episodio della *fuga in Egitto* nella cattedrale di Como, nell' *ancona di S. Gaudenzio* a Novara, nella *Natività* di S. Maria delle grazie a Varallo, nella *Madonna* della collezione Vittadini ad Arcore e nelle loro mani aveva collocato strumenti musicali. Non mai però come nella cupola di Saronno potè giungere la perfezione; qui si trovò a suo agio e la naturale tendenza di rappresentare l' infanzia e l' elemento giovanile ottenne la più ampia esplicazione in un concetto forse a lungo meditato.

---

(1) Dove gli splendenti serafini in fiammante fila le loro lunghe e levate trombe angeliche soffiano e l' oste cherubica in mille cori tocca le immortali arpe dalle corde d'oro.

Durante il 1535 e 36 Gaudenzio non dipinse che la cupola; fu invitato di nuovo nel 1545 a dipingere la parte inferiore ch' era rimasta nuda, a vestirla e ornarla come si ricava dai registri dei conti. Sotto l'anno 1545 si trova: *a M. Gaudentio pagare le cavalcature 38,92, spese fatte M. Gaudentio e compagni 48,20.*

Contrariamente a quanto si credeva fin qui che i quattro tondi nei pennacchi della cupola del Santuario non possono essere del Ferrari e il colorito scialbo e certe esuberanze li fanno ritenere di Bernardino Lanino, possiamo, dacchè la fortuna, frugando nell' archivio, ci ha arriso, sostenere che sono proprio di Gaudenzio o almeno da lui ideati. Il lavoro sciupato per rottura di muri e filtrazione d'acqua fu compiuto nel 1545 come si rileva dalla nota: *1545 a Gaudentio per accordio facto con lui in pingere di fresco qualli compissero il tiburio sotto quattro anguli et quadri qualli quadri sono i quattro de sotto de li quatri anguli in li quali li sera li apostoli et il testamento vegio daccordo ∠ 100 doro.* Difatti compì i quattro ovali di angolo rappresentanti: *la creazione della donna, la seduzione, l'esilio dal paradiso terrestre, il tormento della vita dopo il peccato,* e i 12 apostoli in atto di contemplare l'assunzione di Nostro Signore. Questa pittura copriva la parete che poi venne divisa per la costruzione dell' organo e per tal modo distrutta.

Il Luini decorò il coro e le pareti laterali dell' altare: spettò al Ferrari svolgere la sua fantasiosa composizione nell'ampia volta della cupola adorna nei suoi dodici lati di

leggiadre apèrture bifore costituenti la loggetta caratteristica delle fabbriche dell' epoca. E il Ferrari compì l'opera sua con una ricchezza di figure, con una convenienza di colori e di cangianti che non è possibile farne di più vaghi e di più naturali. Compì un vero monumento d'arte e di disegno, insegnò con un lume largo e regolato il modo di esprimere ne' santi la contemplazione delle cose celesti e l'affetto dell' animo tutto rivolto a Dio; diede forma all' aria e penetrò con occhio acutissimo ove niuno prima di lui in Lombardia era mai arrivato.

Peccato che così grande monumento non sia stato rispettato dal tempo, che un fulmine l'abbia colpito nella volta, vi abbia fatto un crepaccio, danneggiata la delicata compagine, formata una fittissima trama di screpolature che dalla sommità scendono attraverso le figure; peccato che abbia subita tanta trascuratezza e non abbia nè riceva, come merita, maggior omaggio dagli studiosi, la visita degli amatori d' arte, il concorso numeroso dei fedeli.

LUINI - Presentazione al Tempio

PRIMI LAVORI

1500 - 1550

Contemporaneamente e posteriormente al Luini e al Ferrari altri lavorarono nel Santuario. Cesare Magni, (1) effigiò le figure di S. Giorgio e di S. Martino che si vedono sotto la cupola ai fianchi delle due cappelle; nel 1547 Bernardino Lanino pittore (2) espresse le varie imprese del vecchio testamento nelle forme triangolari in basso della cupola e nel 1552 vi fu col figlio a dipingere il Salvatore presentato al popolo in una cappella che sorgeva al di fuori, nella parte settentrionale della chiesa:

---

(1) Nelle fatture del 1533 si trova: Cesare Magno depentor tutti tri li quadri.

(2) 29 maggio 1547 al dicto conte e mastro Bernardino Lanino pictore in sue partite 3 e 17 maggio 12 e 21 luglio.

cappella in seguito demolita per continuare il tempio e sostituita da un' altra intitolata alla pietà di Nostro Signore.

Conveniva frattanto ornare le cappelle con qualche statua e a tal uopo verso il 1528 si chiamava uno statuario da Milano, Andrea Fusina, e gli si dava l' incarico di intagliare sopra una rupe pensile le statue multiformi e le vicende luttuose del Golgota per la cappella della Passione, la quale allora non serviva per la celebrazione ed aveva una inferriata e una chiusura a vetri sopra cui si stendeva, ad eccezione delle solennità, un ampio velo che toglieva l' aspetto della cappella stessa. Così rimase fino al 1596 quando il card. Federico Borromeo ordinò in una sua visita che si levasse tale ingombro e si innalzasse un altare : d'allora la cappella fu ridotta alla forma che oggi conserva.

Andrea intagliò poi nell' altra cappella il Redentore e gli Apostoli convitati all' ultima cena ; l' Eterno Padre che nel centro della cupola spande i suoi raggi sopra il coro dei beati ; l' assunzione di Maria chiusa in un abisso di gloria, le sibille e i profeti all' intorno della cupola; e sotto la cupola, a fianchi delle cappelle, le statue di S. Maria, di S. Agata, di S. Lucia, di S. Liberata, *lo stema de la fazada del crocifisso.* Tutte queste opere *di Andrea intajador* dovevano esser messe ad oro e a pittura. Si chiamò un artefice lodigiano di nome Alberto che mise pure ad oro e a forme di mosaico la volta maggiore e l' arco stuccato della cupola negli anni 1536-1537. Se ne conserva ricordo nelle carte dell' archivio. - *Alberto de lode*

depentor per manifattura et ornamento fatto in ponere et ornare et decorare messo in legno tiburio grande computato loro fino al dicto daccordo con lui 1535 libre centequaranta - die 16 nov. 1535 - Alberto de lode depentor m deb dar per ornamentis et aliis supra al ornamento qual al fara in penser la Madonna die 15 nov. 1537 *350.* Si ricorda pure *Andrea intajadore per saldo de le figure de legne fatte 25 e per angeli.*

NUOVE TRASFORMAZIONI

1552 - 1582

Nel 1552 si gettarono le fondamenta della sagrestia attuale e fu eretta nella parte settentrionale la cappella dipinta dal Lanino, più tardi abbattuta e sostituita con l'altra « La pietà del Nostro Signore » di cui rimangono poche vestigia. Nel 1556 si fece il prospetto della porta finta che è laterale alle finestre della sagrestia così che sembra che una volta quivi si aprisse l'adito della chiesa, il che è falso e non è che un semplice ornamento a cui si ricorse, per non guastare la longitudine simmetrica del tempio, quando in quel luogo volevano costruire una scala per l'organo.

Al tempio cominciavan intanto ad affluire più copiosi i fedeli e lo spazio non bastava a contenerli. Ogni giorno si faceva più forte la necessità di ampiarlo e allora si prese l'energica risoluzione di affidarne il grave compito a Ber-

nardino Lonati. Siamo così in pieno seicento, e in piena fioritura dello stile barocco.

Il Lonati divise il corpo della chiesa in tre navate allungate a cinque campate poggianti sopra otto pilastri solidi. In capo alle due navate laterali furon designati due altari: uno a S. Giov. Battista, l'altro all'Immacolata, poi a S. Pietro e per ultimo a S. Anna; l'ancona però e le pitture che li ornano non sono di quest'epoca. Al di sopra delle navate minori fu disposto un ordine di logge. Per compiere l'intrapreso ampliamento bisognava anche abbattere la primitiva cappelletta custode dell'Immagine miracolosa che occupava il sito necessario alla totale estensione della chiesa. Sorsero allora varie difficoltà e i lavori vennero sospesi. Ad accrescere poi i pregiudizi e il terrore di quanti eran contrari che la cappelletta fosse abbattuta concorse la peste che infierì dal 23 Agosto 1576 sino al 23 maggio successivo. L'orribile contagio fece numerossime vittime; oltre tremila ebbero sepoltura a S. Antonio Abate e nel cimitero de' P. P. Conventuali in S. Francesco.

Con nobile slancio i Saronnesi, non abbattuti dalle calamità e dalle sventure, affidando e confidando completamente nella Madonna, votarono nuove somme perchè la fabbrica del tempio prosperasse, perchè si potesse ultimare tanto monumento cominciato con semplici elemosine elargite da passeggeri e da visitatori. Perchè dunque la fabbrica potesse esser continuata bisognava che fosser vinti gli scrupoli, che si demolisse l'antica cappella e si trapiantasse altrove la miracolosa immagine di Maria.

Nessuno meglio di S. Carlo era adatto per convincere gli animi de' titubanti a che seguisse la traslazione e nessuno più adatto a compierla. Si giunse alla determinazione voluta. S. Carlo venne a Saronno e dopo aver passato l' intera notte in ginocchio davanti alla Madonna, compì la grande traslazione come indica la lapide posta sul secondo pilastro a destra di chi entra:

CRISTIFERÆ VIRGINIS IMAGINEM
SOLEMNI HINC SUBLATAM POMPA
AD PRÆCIPUUM BASILICÆ LOCUM
TRANSTULIT S. CARULUS
AN. REDEMPTI ORBIS MDLXXXI
IV IDUS SEPTEMBRIS.

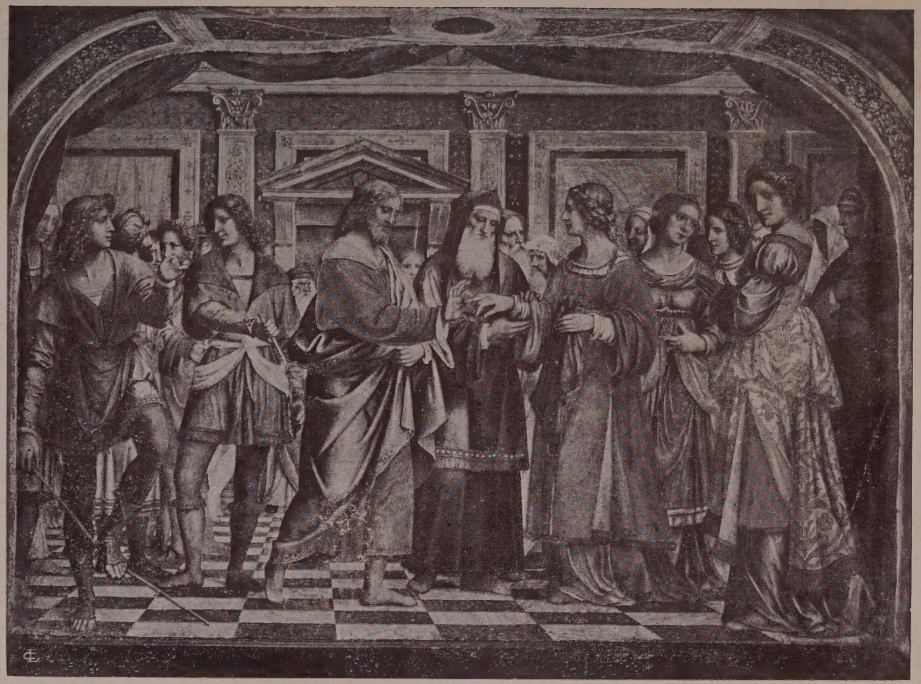
Nel 1882 venne questa traslazione perpetuata in un'altra lapide posta sulla seconda colonna entrando a sinistra

CRISTIFERÆ VIRGINIS IMAGINEM
POST ANNUM TRECENTESIMUM
EX QUO S. CARULUS
AD PRÆCIPUUN BASILICÆ LOCUM
SOLENNI POMPA TRANSTULERAT
ARCH. ALOYSIUS NAZARI A CALABIANA
INNUMERO POPULO PLAUDENTE
AUREA DECORAVIT CORONA
AN. REDEMPTI ORBIS MDCCCLXXXII
IV IDUS SEPTEMBRIS.

Si poterono in tal modo continuare i lavori e terminare l'ampliamento della chiesa. Si pensò a trasportare l'altar maggiore in quel tempo situato entro il coro attuale, onde somma era l'angustia del luogo; a costruire un nuovo altare il cui disegno fu compiuto da Jacopo Borroni saronnese, e si trasportò a tergo il coro che era nella parte anteriore.

Ultimati i lavori interni e sistemate le cappelle si pensò anche alla facciata.

La poca uniformità di disegno e la mancanza di una grandiosa concezione, dipende dai mezzi di costruzione che erano in ragione diretta del tempo e delle elemosine de' fedeli. Il santuario è sorto a poco a poco: fu tramandato da generazione a generazione e da maestro a discepolo il compito di svilupparlo e di abbellirlo.



LUINI - Sposalizio della B. V.

FABBRICA DELLA FACCIATA
E MODIFICAZIONI INTERNE

Nel 1583, demolita la primitiva cappella, si continuò la fabbrica interrotta delle tre navate fino al termine, indi s' intraprese a costruire la facciata. Il disegno fu compiuto da Pellegrino Pellegrini notevole per l' opera sua capitale la facciata del duomo di Milano, quella di S. Fedele e di S. Celso che arieggiano la facciata di Saronno, e il grandioso tempio di Rho fatto per incarico di S. Carlo Borromeo.

La maggior parte del materiale necessario per la costruzione della ricca facciata del tempio di Saronno fu presa dalle montagne di Breno, presso Viggiù; anche qui i lavori pro-

cedettero tanto lentamente che il disegno primitivo venne man mano modificandosi e alterandosi pur conservando la grandezza del concetto. Il disegno del Pellegrini venne eseguito sotto la scorta dell'architetto Lelio Buzzi di Milano, e la sua fronte estrema fu mera invenzione di Carlo Buzzi che vi diede mano nel 1666, quasi un secolo dopo la costruzione del disegno. Questo lasso straordinario di tempo spiega la poca armonia che si riscontra in mezzo alla grande ricchezza di lavoro e alla pesantezza degli ornati; pesantezza accresciuta dal rialzo del piano del piazzale per coordinarlo alla strada provinciale varesina posteriormente costrutta, mentre la facciata per sè richiede, come in origine aveva, un piazzale più basso e una gradinata più alta.

Al principio del secolo XVII si completarono sulla facciata le colonne che ancora vi mancavano e si posero le due cariatidi della porta maggiore, opera dello scultore Prestini che ebbe a compagno nel lavoro della facciata Leone Leoni il quale molto si distinse nell'Escuriale di Madrid, di S. Pietro in Roma e in Milano ove volle erigere la propria abitazione e abbondò in figure decorative in corrispondenza del piano terreno e lasciò un notevole saggio del suo ingegno, nelle figure di bronzo che adornano il monumento sepolcrale di Gian Giacomo Medici marchese di Melegnano, fratello di Pio IV.

Secondo l'antico disegno la facciata doveva essere ornata di statue e piramidi che dovevan sorgere immediatamente dalle basi poste sul capitello stesso delle colonne. Si rilevò che la facciata si presentava troppa tozza e con-

veniva studiare un ripiego per darle un risalto più elevato. Si ricorse allora a Carlo Buzzi che col fratello Lelio e Francesco Giudici di Viggiù soccorreva all' opera del tempio, e questi disegnò, per evitare maggior deformità, un ordine saliente di balaustre e di piedestalli su cui si alzassero le piramidi e le statue stesse che vennero scolpite da Francesco Buono; le statue invece, poste nelle nicchie della facciata, furono scolpite nel 1754 da Francesco Merliani.

* * *

L' organo della chiesa venne incominciato nel 1581 secondo il disegno del Pellegrini e terminato nel 1588 ma il suo palco non fu compiuto che nel 1606 per opera di Giulio Cesare Mangone e di Calidonio Agnino. Per compiere tale lavoro si dovettero distruggere gli apostoli che aveva effigiato Gaudenzio. Molti anni dopo Francesco Suardi fu chiamato ad esprimere sopra la tenda che copre l' organo stesso la pittura cancellata.

Nel tempio costruirono la balaustra dell'altar maggiore, unirono all' altare due portine di marmo nero, nelle parti superiori formarono le finestre, collocarono gli angeli, compirono altri ornamenti, principiarono il pavimento avanti le cappelle laterali di S. Anna e di S. Giovanni Battista e nel 1594 fabbricarono il campanile delle ore, poi s'aggiunse una terza campana di maggiore mole, e una quarta a tutte inferiore formata dal metallo che il P. Francesco Brambilla aveva trasportato da Sion; si cominciarono gli armadi della sagrestia, opera dei fratelli, Giulio Cesare e Claudio Mangone.

Al principio del secolo XVIII, sotto la direzione di Carlo Buzzi e coll'opera di Andrea Castelli si compose il pavimento marmoreo della nave maggiore; nel 1650 si fecero ad intaglio le grandi imposte della porta maggiore per opera di Tranquillo Zucchelli e nel 1657 fu accresciuta l'altezza del frontispizio supremo. Negli anni successivi fu rinnovato il castello delle campane e fu coperta di rame la guglia, nel 1691 fu costruita la inferiata della cappella maggiore e nel 1745 la nuova cantoria dell'organo divisa a vari ingegnosi disegni entro cui campeggiano le pitture del Sassi. Pure di questi tempi è il tabernacolo dell'altar maggiore.

LAVORI DEL SEICENTO

I geni che avevano salutato l'aurora del secolo decimosesto, ultimi figli del secolo precedente, erano scomparsi: la varietà della loro arte era venuta meno: la sincerità dell'ispirazione era stata sostituita da formole, i caratteri da tipi; il forte respiro degli atleti e la terribile grandezza del loro pensiero era morta; era subentrata un'arte di acrobati senz'anima che per stordire, non avendo forza di concezione, ricorse alla grandiosità delle masse incamminandosi a martoriare e stravolgere ogni forma. Invece della grazia si ebbe la smorfia; l'arte parodiò con pesantezza la magnificenza antica; tolse l'anima e nascose l'ideale colla convenzione, offuscò il vero col togliere i battiti della vita. Basta entrare nel Santuario di Saronno per convincersi della pesantezza e del decadimento. I migliori dipinti sono

quelli compiuti nel 1598 da Camillo Procaccino che ai lati del cenacolo effigiò Gesù nell' orto e il bacio di Giuda; in capo al cenacolo vari arredi da mensa e ai fianchi dell' altar maggiore due piccoli quadri che racchiudono il deposito delle Sacre Reliquie, lavori che gli furono pagati 109 ducatoni come risulta dalla nota di pagamento 12 marzo 1598. Un altro, pittore. Giulio Cesare Procaccino, imitatore del Correggio compì nella sagrestia un quadro rappresentante la gloria di M. V. e i ritratti dei Santi Giacomo, Ambrogio e Carlo.

Poi non abbiamo più dipinti importanti e di valore: il santuario per quanto riguarda l' arte si può dire già compiuto. Le volte del coro e dell' atrio avanti la cappella maggiore furono messe a stucco da Francesco Sala e nel 1631 fu abbellita anche la volta della navata principale. Fu chiamato Vincenzo Cinisello il quale la divise in vari campi dipingendo con arte barocca, quale era quella dei maestri famosi e biaccosi che resero antipatico e talvolta odioso il seicento, le imprese e i simboli composti dal P. Reina.

Tutti questi riparti furono poi ornati a stucco e a oro da Jacope Buono, Francesco Sala e Giov. Batt. Acquino. Altri pittori e presso a poco dello stesso valore convennero in quel medesimo periodo ad ornare le cappelle. Luigi Sampietro fece dipingere il quadro di S. Anna da Gian Batt. Lampugnani e ne fece abbellir la cappella da Antonio Volpino il quale dipinse pure otto anni dopo le volte superiori delle navate laterali ornate ad oro da Filippo Decapitaneo. Nel 1650 per un legato di Bartolomeo Visconti furono abbellite le figure della cappella della Passione e

ne fu dipinto il volto. Coi denari di Luigi Sampietro e coll'opera dello scultore Giulio Tencata, l'anno 1673 la cappella di S. Anna fu fabbricata di marmo nero, e l'anno dopo, 1674, il quadro di S. Anna venne sostituito da un altro fatto da Ambrogio Legnani.

Una eguale cappella di marmo fu costruita per S. Giov. Battista dallo stesso Tencata e il quadro fu dipinto da Filippo Abbiati. Giovanni Mariani e il figlio Giuseppe, intanto che si continuava il pavimento e le volte, compirono le imprese d'architettura e prospettiva che ammiransi ai lati interiori delle tre porte della Chiesa e sotto la Natività di Nostro Signore dell'abitazione sacerdotale. Federico Panza disegnò gli angioli dell'architettura della 1ª, 3ª e 5ª volta della navata di S. Anna coi tre busti dei santi colorati ad oro; Stefano Moltalto figurò gli angioli della 2ª e 4ª volta della stessa navata e delineò gli angioli della 2ª e 4ª volta della nave di S. Giov. Battista insieme ai busti dei santi corrispondenti, mentre Federico Bianchi disegnava gli angioli della 1ª, 3ª e 5ª volta, il Lanzani disegnava i due angioli che nell'architrave interna della porta maggiore sostengono le medaglie di S. Carlo. Tutto questo con l'architettura barocca che nella mania decorativa non osserva nè leggi, nè limiti, nè buon senso; v'è sempre il grosso angel paffuto, tipo delle chiese de' Gesuiti

Che nelle chiese del Gesù stuccate
Su le nubi s' adagia
Se le nubi dorate e inargentate
Che paion di bambagia. (Carducci).

Rimanevano da abbellire internamente le due cappelle laterati di S. Anna e di S. Giov. Battista. Nel 1691 fu chiamato il pittore Stefano Maria Legnani il quale in una dipinse l'angelo che consola S. Anna nella sua sterilità; nell'altra Zaccaria in atto di scrivere il nome del Precursore. Dopo due secoli di lavoro incessante la chiesa si avvicinava ad essere completata; l'edifizio aveva mutato orientamento; una grande navata era sorta e due laterali; l'avancorpo della chiesa si era rivolto verso la strada e tutto era stato ornato e decorato.

LUINI - Disputa dei Dottori

FACCIATA DEL TEMPIO

La facciata, come prescrivono i decreti dei sinodi per l' edificazione delle chiese, è posta a ponente: dinanzi ha la strada varesina molto frequentata. « Uno spazio assai largo e risultante di tre gradini che corre da un lato all'altro del propileo forma la prima base del frontispizio. Sedici grosse colonne — otto in basso, otto in alto — a cui rispondono di riscontro un egual numero di semipilastri quadrati, fanno la parte principale e regnante di questo disegno. Esse poi sono scompartite con tanta simmetria parte nell' ordine dorico inferiore e parte nel ionico superiore.

Al di sopra de' loro capitelli s'aggirano con vago risalto diversi fregi ed ornamenti intagliati a bassorilievo nel sasso. Anzi di sasso è il fondo tutto quanto della facciata da l' uno all' altro ordine ascendente.

A' lati ed al mezzo del primo ordine si aprono le porte della chiesa costrutte anch' esse di pietra viva. La porta di settentrione ha il motto: *Miraculis clarae;* la media presenta nel suo piccolo fregio a caratteri di bronzo: *Virgini Deipari Burgi Saroni;* e la terza a mezzogiorno: *fidelium pietas f. c.*

Ne' ripieni poi degli intercolonni dell'uno e dell' altro ordine, come al di sopra delle porte, giacciono diverse nicchie in cui furono collocati in diversi tempi alcune statue di profeti e sibille, non che vari misteri della Vergine.

Si entra nella porta maggiore in mezzo a due cariatidi che in sembianza di due profeti reggono sul capo il padiglione della stessa porta. L' animoso scalpello del Prestini seppe atteggiarle con molta espressione e vivezza. Al rovescio del padiglione serpeggiano diversi intrecci di fiori e fogliami operati a bassorilievo dalla mano ingegnosa di Leone de' Leoni. Sopra l'epistilio dell' ordine dorico si ammirano fregi di finissimo lavoro esprimenti diversi arredi sacri e molti ecclesiastici trofei.

Dall'ordine dorico inferiore nasce una base assai rilevante, che sostiene nel mezzo una piccola balaustrata. Quivi si suddividono le finestre onde si comunica la luce alla chiesa. Segue poi a capo dell'altro epistilio un altro fregio

lavorato anch'esso a diversi risalti di fogliami, fiori e volatili sulla cornice del quale si legge in marmo nero e a caratteri di bronzo:

VIRGINI MATRI
IN COELUM ASSUMPTÆ
PATRONÆ PIETISISSIMÆ
SARON FINITIMIQ VOTIVO ÆRE
P.
AN. SAL. HUM. M.DCXII

Sopra il marmo di questa iscrizione un cherubino spiega le sue ali, e ne discendono due rilevanti festoni nell' uno e nell' altro canto divisi. A compiere finalmente il disegno si scorge delineato nel frontispizio un altro padiglione, inciso anch'esso con eguale industria a diversi eleganti intagli in capo al quale, come abbiamo detto, Carlo Buzzi collocò la balaustra onde sorge la Vergine volante al cielo, i cherubini forniti di trombe, che pubblicano le glorie di Lei, e sopra le aguglie laterali, formano della facciata il totale finimento. (1)

---

(1) BONAZZI, op. cit. - *La descrizione è a sua volta presa dal Sampietro.*

Simulacro della B. V.

LE TRE NAVATE

La chiesa disegnata nell'ordine corinzio, forma quasi un tetragono colla sua estensione di fianco e di fronte fino alla cupola. Si distingue in tre navate di cui la maggiore alta m. 14,85 e larga 8,10 si divide in cinque campi quadrati con pesanti lavori a stucco del seicento; quattro angeli a rilievo vergati a fascie d'oro posti nei quattro angoli di ciascun campo, fingono sostenere l'archivolto della nave sul dorso; nel mezzo invece d'ogni campo si leggono le virtù della Vergine fra simboli misteriosi, delineati ed eseguiti dal Cinisello. Quasi che questi lavori di per sè non bastassero, per accrescere il decoro nei connessi dell'archivolto si trovan disposti altri stucchi ed emblemi. La

prima linea del volto è sostenuta da un altro ordine di angioli scolpiti nel sasso e collocati sul sopracciglio del cornicione.

Vengono poi le gallerie divise in piccoli scomparti ai quali corrispondono altrettante finestre; e a fronte degli scomparti diversi paraninfi distribuiti nelle pieghe del volto a cui rispondono con vago artificio negli angoli, nei lunati e nelle basi dell'archivolto diversi rilievi, simboli, gruppi di frutta ed altri intrecci a stucco, adorni per la maggior parte d'oro. Le gallerie si appoggiano per la maggior parte sul dorso delle navi laterali parte sui peristili di primo ordine, i quali poi di fronte nei semipilastri s'innalzano m. 1,80 fino all'arco maggiore. I capitelli sono tutti incisi a fronti d'acanto e sopra di loro si aggira una fascia di marmo macchiato a cui fanno corona tutti i membri del cornicione. Nei piccoli archi triangolari ne' quali piegansi gli arcali del primo ordine che occupano in altezza m. 6.30 e in larghezza m. 3,45 sono posti a stucco diversi profeti co' cartelli volanti nelle mani che predicano i pregi della Vergine. A sinistra nella navata maggiore, evvi lo splendido pulpito disegnato da Pasquale Tettamanzi e lavorato dagli artigianelli di Monza.

Le navate laterali, come la maggiore, sono divise in cinque campi e cosparse di pitture. In fondo a queste navate sorgono le cappelle di S. Anna e di S. Giov. Battista lavorate in marmo nero. La chiesa si estende in larghezza 18,75; in lunghezza, dalla porta maggiore alla cupola m. 23,10.

LA CUPOLA

La cupola occupa uno spazio di m. 19,80: ha una larghezza di m. 8,35 e una lunghezza di 9,60.

Nel primo ordine si nota un numeroso stuolo di sibille e di profeti disposti in varie nicchie, e messi a pittura e a oro. Sopra questo ordine si vedono delle finestrelle rotonde per le quali la luce si trasmette alla cupola; quindi si ammira l'emisfero dipinto dal Ferrari in cui sono espresse le celesti gerarchie che fra canti e suoni festeggiano l'assunzione di Maria. Il dipinto, notevole per la varietà dell'espressione, per la diversità degli atteggiamenti, per la grazia naturale dei volti, è indubbiamente uno delle migliori concezioni di Gaudenzio.

Nel centro dell'emisfero l'Eterno padre rilevato nel legno da Andrea intajador, cinto di raggi protende le braccia verso la Vergine che posta verso il limite dell'organo, an-

ch' essa intagliata nel legno e sollevata da uno splendido nembo di angeli, sta per spiccare il volo. Al di sotto i quattro ovali, pur dipinti dal Ferrari, rappresentano la *creazione della donna, la seduzione del serpente, l' esilio dal paradiso terrestre, il tormento della vita dopo il peccato,* nella persona dei nostri protoparenti. I triangoli inferiori dipinti dal Lanino rappresentano il *parto di Eva, Caino coltivatore dei campi con Abele custode del gregge, i due fratelli che muovono al sacrificio, l' uccisione di Abele, lo spavento di Caino,* e per ultimo *Adamo il quale parla alla discendenza* ritratta in varie figure. Sotto la Vergine, l' organo con un palco ricco e ingegnoso; più in basso il crocifisso leggiadramente sostenuto da volanti cherubini. Ai lati dell' organo sotto i cori, si aprono le cappelle della Cena Pasquale e della Passione. In quella della cena ove sono poste le statue degli apostoli, che furono ritoccate, si ammirano le pitture di Camillo Procaccino poste a fronte e ai lati del cenacolo e la volta dipinta a guazzo dal Luini. In queste cappelle, il giovedì santo, si colloca il sepolcro costrutto a foggia scenografica nel 1822. Fu disegnato e dipinto da Francesco Minola e le figure ai lati da Andrea Tassi. Il sepolcro rappresenta una fuga di portici vagamente illuminati da lampade. Nel fondo si ravvisa un paese ove spunta il Calvario con le croci. Nella parte anteriore che chiude il sepolcro si ammira un arco sostenuto da colonne corinzie e ornata da figure rappresentanti alcuni geni e profeti. La cappella della Passione fu costruita nel 1822 con disegni del Cagnola e scolture del Pacetti e vi fu posta una

INTERNO DEL SANTUARIO

deposizione di Cristo, bassorilievo in marmo di Carrara, capolavoro del celebre scultore milanese Pompeo Marchesi.

Nell' atrio della cappella maggiore si ammirano le due figure di S. Antonio abate e di S. Cristoforo nonchè quelle di S. Rocco e di S. Sebastiano che sorgono al di sopra degli usci della sagrestia e del campanile, opere del Luini e quelle di S. Giorgio e di S. Martino dipinte dal Magni.

ATRIO
CAPPELLA MAGGIORE
CORO

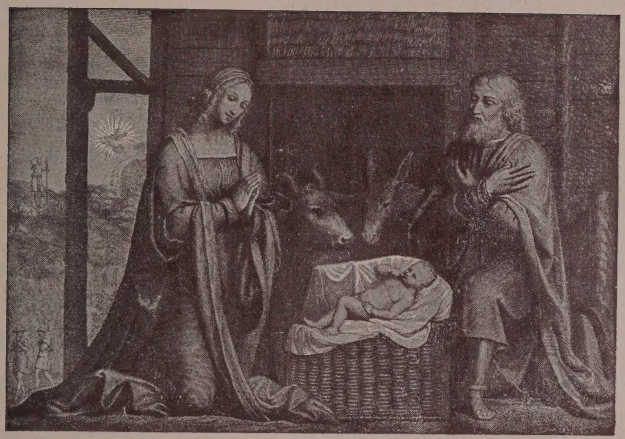
Abbiamo visto come l'atrio che mette alla cappella maggiore sia chiuso da cancelli di ferro e ottone e coperto d'una volta a stucco e oro. Conosciamo già i dipinti che lo ornano e qui non facciamo che riepilogare.

Il Luini vi ha dipinto a sinistra lo *sposalizio di San Giuseppe* colla Vergine — annuit hoc uni superum tibi connubium rex, — a destra la *disputa di Gesù* coi dottori in cui si crede abbia voluto ritrarre sè stesso sotto la figura di quel rabbino che ultimo siede verso i cancelli. Ciuscuna di queste pitture occupa una lunghezza di m. 2.20 e una

larghezza di m. 3.25. Nella cappella, ai lati, vi sono pure due pitture del Luini, una che rappresenta l'*Adorazione dei Magi,* l'altra la *Purificazione* di Nostra Signora ove leggesi: Bernardinus Luinus pinxit anno 1525: queste hanno un'altezza di m. 5. 45 e una larghezza di m. 3.70.

In questi lavori il Luini espresse semplicità o ridente o severa col ritrarre nei giovani volti la nobiltà e l'eleganza di Leonardo e nei senili la verità e la gravità di Raffaello. In generale non curò mai l'effetto del chiaroscuro nè l'area prospettiva; le composizioni dei due quadri laterali all'altare sono poco aggruppate; non così avviene nello Sposalizio in cui tranne qualche secchezza nelle mani e negli arti inferiori si trova un bel collegamento nella disposizione delle figure, gradazione e prospettiva di tinte, convenienza naturalezza e nobiltà.

Questi affreschi delicati del Luini, il Raffaello della Lombardia, che dipingeva le Madonne come muse dal sorriso squisito, dalle mani signorili, eccitarono sempre la meraviglia dei visitatori; il Card. Federico Borromeo fece far copia dello sposalizio per inviarlo a Filippo II; Francesco Malatesta nel 1647 ritrasse i due dipinti della Cappella Maggiore per comando del Card. Monti Arc. di Milano; Carlo Rampoldi prese a disegnare e incidere la disputa dei Dottori e lo sposalizio per farne la dedica a S. A. I. R. l'Arciduca Giovanni d'Austria, come Antonio Giberti aveva precedentemente disegnato e inciso l'Adorazione dei Magi dedicandolo poi a S. M. l'Imp. e Re Francesco I. Quivi numerosi pittori e amatori d'arte convennero e convengono



LUINI - Natività

SAGRESTIA - CAMPANILE
E ALTRE PARTI

Nella sagrestia si ammirano i quadri di Giulio Cesare Procaccino, imitatore del Correggio, che rappresentano la gloria di Maria Vergine coi santi Giacomo, Ambrogio e Carlo oltre ad un altro S. Carlo d' ignoto autore.

La torre ha un piedestallo costrutto di viva pietra e lavorato a diverse cornici; la lunghezza per ogni quadrilatero è di m. 6.50, l' altezza m. 3.40. La torre dal suolo all' obelisco che regge la croce misura m. 47.25 e corrisponde in longitudine alla estensione stessa del tempio. Il maschio della torre si distingue in diversi reparti ad angoli di viva pietra; varie opere di scalpello adornano in doppio giro la torre stessa e le finestre d' ogni campo. Nell' interno v' è

una scala di pietra per cui si accede al primo piano ove si aprono otto finestre e sonvi le campane inferiori. Da questo luogo si sale ad un secondo piano di figura ottagona diviso da otto finestre: quivi pende solitaria la campana maggiore.

Al di fuori v'è un grosso cornicione quadrato di pietra il cui sporto è cinto da una sponda a balaustre e colonnette. Continua poi la torre sovra la quale vi è una piccola base di sasso che si può circuire. Nel mezzo sorge un piedestallo sormontato da una grossa palla dorata, sulla palla una croce e sul piedestallo il nome dell'autore del campanile: hoc opus factum est per magistrum Paulum della Porta de Mediolano die 25 julii anno 1516.

LA CUPOLA
LAVORI DI RISTAURO
DANNI SUBITI

La cupola - opera comunemente ritenuta di Vincenzo dell' Orto detto il Seregni, contrastatagli dall' architetto Gaetano Moretti (1) il quale ammette che più tardi, quando si trattò di prolungare il corpo della chiesa rimasto interrotto a tre sole campate per la preesistenza di un piccolo oratorio, ebbe il Seregni a dedicare il suo ingegno a questo Santuario — è adorna di pietre nella base, poi è sostenuta da varie colonnette tutte incise ad imprese e trofei — fra le colonnette e il muro della cupola si può camminare al coperto. Nel centro si alza una piccola torre fatta di pietre ben lavorate e difesa nella sommità da un coperchio di rame.

(1) G. MORETTI — Op. cit. p. 73-75.

Il tempo non le ha conservata la bellezza primitiva. Il rivestimento interno è in vari punti sconnesso per la vetustà e la trascuratezza in cui in varie epoche fu lasciato. Per l' ossidazione dei collegamenti in ferro per inopportuni ed imprudenti metodi costruttivi, per l' irrazionale impiego delle pietre si è gravemente disgregato in molte parti lasciando penetrare l' acqua piovana nell' ossatura murale per modo che l' umidità arrivando al tamburo murale della cupola e al suo innesto coi piedritti, potè danneggiare la decorazione a stucco ed i dipinti (1).

I danni cominciarono a manifestarsi mezzo secolo fa, ma a ripararli si pensò solo circa 25 anni or sono col rifare la copertura metallica della cupola e del cupolino. Il restauro rimandato per troppo tempo non riuscì a rimuovere completamente i danni provenienti dalla imperfetta costruzione del tiburio di modo che le corrosioni nitrose negli affreschi di due pennacchi andarono nel frattempo aumentando di intensità minacciando gravemente le pregievoli opere d' arte. Anche ora continuano i lavori di riparazione e troppo lentamente perchè il monumento è nazionale e le commissioni discutono troppo prima di operare.

Nel 1894 fu ordinato il sistema dei parafulmini il quale era in cattivissimo stato, si provvide alla doratura della palla sulla cupola e al sistema con due scaricatori e relative pietre di disperdimento che mancavano. Furono fatti rilievi particolareggiati della cupola e si studiò un progetto

---

(1) G. MORETTI — Op. cit.

di ristauro al quale si doveva por mano appena fossero definiti i relativi contributi della spesa (1).

Fino dal 1892 la fabbriceria del Santuario dava l'incarico al prof. cav. Lodovico Pogliaghi di eseguire alcuni studi per le nuove vetriate a colori, gli studi ottennero l'approvazione dell'onor. Commissione conservatrice e più tardi quella dell'ufficio regionale, il quale terminava il suo rapporto dicendo che « trattandosi di lavoro in edificio classificato nell'elenco dei monumenti nazionali, si attendeva di essere informato sulla persona cui sarebbe stato affidato il lavoro, e sull'epoca in cui si porrebbe mano ad esso onde poter esercitare la dovuta vigilanza ». Essendosi saputo che la fabbriceria intendeva trattare l'esecuzione delle vetriate con una ditta industriale, senza interpellare al riguardo l'artista che le aveva ideate, l'Ufficio ha creduto suo dovere di richiamare su questo fatto l'attenzione della R. Prefettura, non potendo ammettere in un ambiente artistico quale è il santuario di Saronno, celebre per le pitture del Luini e del Ferrari, l'esclusione di un artista il quale si assuma la responsabilità delle opere a lui affidate. Le vetriate furono messe nel 1908 e compiute a Firenze dalla ditta Morandi, saronnese. Forse ad alcuni potranno piacere: noi vi riscontriamo mancanza d'arte ed esuberenza di colore non rispondente all'insieme del tempio.

Nello stesso anno 1892 a cura del fotografo Ferrario e per incarico di S. M. la Regina Margherita vennero eseguite

---

(1) *Arch. Stor. Lombardo* II p. 243 - 30 sett. 1894.

le fotografie dei dipinti della Cupola e l'ufficio regionale si interessava dello stato di deperimento in cui si trovava la parte esterna della cupola e, sperando che cessassero presto le strettezze finanziarie, prometteva di por mano alle più urgenti opere di ristauro (1).

Continuarono frattanto gli studi dell'ufficio regionale, si fecero altri rilievi e altre esplorazioni e si giunse alla conclusione che occorreva un restauro assai più radicale di quanto potevasi in addietro prevedere. Da ciò la necessità di estendere maggiormente il progetto tecnico onde avere una base più attendibile anche per quanto riguarda le spese che si dovevano incontrare e la più economica ripartizione dei lavori. Oltre la cupola reclamava importanti restauri anche il campanile del Santuario. Però l'ufficio ha stimato opportuno dissuadere l'amministrazione del tempio dall'idea di fondere insieme i due lavori sostenendo invece la opportunità di dare la preferenza al consolidamento e al restauro della cupola, consigliati da ragioni tecniche, da ragioni economiche e da serie considerazioni artistiche, in vista sopratutto dei pericoli di maggior danno agli affreschi che adornano l'interno del tempio (2). L'ufficio regionale fu pure chiamato ad esaminare il progetto di un nuovo pergamo; il progetto fu in massima approvato salvo l'introduzione di alcune lievi modificazioni: il disegno fu compiuto da Pasquale Tettamanzi e il lavoro dagli artigianelli di Monza.

---

(1) *Arch. Stor. Lombardo* — c. VI, serie III — 30 sett. 1896.
(2) *Arch. Stor. Lombardo* — Serie III — 30 sett. 1899, p. 111.

Per questo santuario si fecero sempre molte chiacchiere e pochi fatti: in questi ultimi anni sono continuati gli studi di ristauro e molti rimasero al semplice stato di studio: per questo il nostro animo è preso da un senso di melanconia pensando alla dura bizzaria del caso quando si dovessero verificare nell'opera del Ferrari danni irrimediabili, così da lasciarci in faccia ai posteri colla triste responsabilità di non esserci affrettati, in mezzo alla faragginosa ricostruzione d'opere d'arte di scarso valore, a perpetuare nel miglior modo possibile e coi metodi più perfezionati il fedele ricordo dell'opera di Gaudenzio.

* * *

La chiesa che ha conservato della sua origine solo l'elegante cupola, il lanternino bramantesco e i muri di precisione, non ha certo unità di stile siccome non è sorta dietro un solo concetto ed è stata continuata da vari architetti subendo molte irregolarità e modificazioni mano mano che affluivano le offerte dei divoti. Ritiene tuttavia la purezza del cinquecento nella cupola primitiva a croce greca, la parte migliore della chiesa per l'eleganza di disegno, per i famosi e preziosi affreschi del Ferrari che toccano la perfezione del loro genere; per le pitture del Luini nell'atrio e ai lati dell'altare veramente inimitabili, dinanzi alle quali si prova un senso di sollievo e di ristoro e si dimentica la pesantezza che s'è provata entrando nel tempio tramutato nel seicento a croce latina con cinque campate in tre navi decorate di stucchi dell'arte decadente quando

la lampada della vita non era più una fiamma pura e tranquilla nutrita di liquore d' oliva, ma una face resinosa fumosa che mandava torbide e rosse faville. Allora la semplicità e la sincerità delle tinte fu sostituita da una ricerca di impercettibili differenze di colori; gli artisti diversamente colorarono, presentarono i loro quadri con grande stridore di rosso e con lo sguaiato giallo canarino; l' arte perdette il senso del vero, del reale, del colore, non penetrò più come per il passato dagli occhi al cuore nè si mescolò col sangue; le immagini antiche non si fusero insieme, non ne composero di nuove; la forza individuale e il carattere era spento.

Tale arte apparve sugli altari tra il fumo degli incensi lo scintillio dell' oro, l' agitarsi delle statue barocche; salì sulle cupole, si stese lungo gli archi, entrò nei palazzi e nelle sale tutto compiendo rumorosamente con un linguaggio pieno d' enfasi. Di quest' arte barocca non poteva andar esente il santuario di Saronno che sorse per la maggior parte in quel secolo decadente. Ciò non pertanto qualche cosa di buono e d' apprezzabile evvi anche in questo periodo e lo dimostra la facciata malgrado la sua pesantezza, gli angioli delle navate, qualche dipinto del Procaccini.

Conviene per scorgerne le bellezze, esaminare le singole parti senza lasciarsi vincere dal sentimento di disgusto che si può provare entrando, nè subito portarsi ad ammirare gli affreschi di Bernardino e di Gaudenzio, altrimenti ritornando sull' opera dei seicento con la visione del cinquecento sarà più facile condannare. Quivi dovreb-

bero convergere più numerosi quanti si dilettano d' arte, nè dovrebbe questo tempio rimanere più a lungo ignorato dalla maggior parte degli italiani stessi, come avviene in generale de' nostri monumenti, i quali sono soggetto di studio per lo straniero che viene da remote contrade spinto dal desiderio di ammirare quanto i nostri padri seppero col genio e coll' ingegno innalzare, mentre spesse volte noi degeneri nipoti, non conosciamo il valore che abbiamo in casa o rimaniamo indifferenti dinanzi a tante bellezze.

Se con questo modesto lavoro, tessuto per gran parte sulle precedenti storie del Sampietro e del Bonazzi e qualche volta copiate di sana pianta perchè non avrei potuto far meglio, pubblicato solo perchè le edizioni precedenti sono troppo vecchie e introvabili — l' ultima è del Bonazzi e risale al 1816 — sarò riuscito a servir di guida e ad invogliar qualcuno a visitare il grandioso tempio — avrò conseguito il mio intento; se poi, dopo averlo visitato, non l' avrà trovato degno di ammirazione e di sua soddisfazione, accusi sè stesso più che l'autore e pensi che l'arte come la moda va soggetta al gusto e intorno a questo inutile ogni discussione.

* * *

La nostra storia era già composta e impaginata, quando un violento nubifragio, scatenatosi con furia tremenda sull'alta Lombardia, gettò l' oscura rovina nelle campagne, negli opifici e nelle case, e danneggiò il maestoso tempio.

Il 23 Luglio, verso le 16 si ebbe la prima minaccia. Nubi oscure percorsero il cielo spinte da un vento di levante. Nelle strade si levarono nembi di polvere; gli usci e le imposte, cominciarono a sbattacchiare. Tutti corsero a tapparsi in casa e i pochi che si trovarono per via, alle 16, 30, furono colti da una ventata impetuosa che sembrava volesse strapparli da terra. Si udirono da prima scroscî sinistri, comignoli e tegole a rovesciarsi, vetri a infrangersi, poi il frastuono dell'uragano coperse ogni altro rumore e cominciò l'acqua mista alla grandine, a flagellare con furia spaventosa e terribile. Le nubi si erano abbassate sino a toccare gli alberi più bassi, avvolgendo le vie e le campagne in una specie di nebbia fittissima. In mezzo al flagellar della grandine, il vento con la forza del turbine abbatteva ciminiere, sfondava pareti come se fossero di carta e giocattoli di ragazzi, scoperchiava case e tettoie, mieteva vittime umane, spazzava nelle campagne ogni cosa sfrondando gli alberi più bassi, abbattendo e schiantando i più alti, togliendo tutto il raccolto. Le case furono dal ciclone, devastate nè fu rispettato il nostro Santuario che da secoli vittoriosamente sfidava la violenza del vento. Quì però non si ebbero, come altrove, tetti divelti, muri

FACCIATA DEL SANTUARIO DOPO IL DISASTRO
23 LUGLIO 1910

sfondati, la rovina generale dell'edificio. L'ultima ora per i dipinti del Luini e del Ferrari, non era per fortuna ancor giunta, e i meravigliosi affreschi conservano l'aspetto mistico e tranquillo che hanno sempre avuto.

La bufera ha rispettato l'intimità della religione, ma non però la decorazione della facciata.

La solida balaustrata del frontone fu completamente abbattuta insieme alle statue, ai piedestalli degli angeli ed alla statua dellaVergine che si librava nel sommo della facciata.

I frammenti caddero parte sul cortile e sulla piazza, parte sul tetto del tempio; la statua della Vergine, invece, rotolando per parecchi metri, forò il tetto sottostante e la volta decorata dell'ingresso, e rimase quivi sospesa ostruendo colla testa caduta all'ingiù il foro prodotto.

Fortunatamente nessun danno si ebbe a deplorare nelle altre parti del Tempio, dove se fosse arrivata la violenza del ciclone, si sarebbero potuto lamentare danni irreparabili per l'arte.

Gli inviati ministeriali, Ciuffelli e Pavia che furono sui luoghi danneggiati pochi giorni dopo il disastro, visitarono anche il Santuario, e diedero assicurazioni formali per un sollecito restauro; presero opportune disposizioni e fecero stanziare quindicimila lire per il rifacimento del coronamento della facciata, perchè a tale cifra appunto è stato valutato il danno.

Speriamo che il nostro Santuario possa ben presto assumere la forma primitiva mercè il concorso del governo e il tributo dei privati e che il tempo non abbia più a congiurare contro la gloriosa opera d'arte.

INDICE

Prefazione . . . . . pag. 5

Il Borgo di Saronno . . . . . » 9

Il Santuario . . . . . » 19

L'opera di Luini . . . . . » 27

Gaudenzio Ferrari . . . . . » 39

Primi lavori . . . . . » 49

Nuove Trasformazioni . . . . . » 53

Fabbrica della Facciata e Modificazioni interne » 57

Lavori dei Seicento . . . . . » 61

Facciata del Tempio . . . . . » 65

Le Tre Navate . . . . . » 69

La Cupola . . . . . » 71

Atrio - Cappella Maggiore - Coro . . . » 75

Sagrestia - Campanile . . . . . » 79

La Cupola - Lavori di Ristauro - Danni subiti » 81

81-B25959

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01778 4444

SAVONNO
Tip. Coll. Fill. Biazzoli
1910